

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Historia del Arte III



TESIS DOCTORAL

**Acumulaciones, apilamientos y montones: una aproximación al arte
occidental de finales de los 50 y década de los 60 del s.XX**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Gregorio Molina Martos

Directores

Agustín Valle Garagorri
Mercedes Replinger González

Madrid, 2014



Acumulaciones, apilamientos y montones.

Una aproximación al arte
occidental de finales de los 50
y década de los 60 del s. XX.

Gregorio Molina Martos

Acumulaciones, apilamientos y montones.

Una aproximación al arte occidental de finales de los 50
y década de los 60 del s. XX.

Gregorio Molina Martos

Tesis doctoral dirigida por:

Dr. Agustín Valle Garagorri y Dra. Mercedes Réplinger González.
Sección departamental de Historia del Arte, Facultad de Bellas Artes,
Universidad Complutense, Madrid. 2013

Para Carmen, José María, Santiago y Arantxa.

Imagen de portada y contraportada:
Carolee Schneemann's *Newspaper Event*,
incluido en *Concert of Dance 3*, Judson Dance Theater,
en la Judson Memorial Church, New York, 1963.
Fotografía por Al Giese.

Índice

1. Introducción	5
1.1. Organización del trabajo de investigación. Principios metodológicos	10
1.2. Finales de los 50 y década de los 60	36
1.2.1. Los años gloriosos, la edad de oro.	36
1.2.2. 1950-1973. Período de prosperidad y consenso en los países occidentales. Desarrollo del <i>Estado del Bienestar</i>	37
1.2.3. Una sociedad más democrática. Ampliación de derechos y libertades sociales	40
1.2.4. La nueva sociedad de consumo. Desarrollo de nuevas tecnologías y sistemas de producción	42
1.2.5. Crisis medioambiental y crecimiento demográfico	46
1.3. Consideraciones generales en torno al arte de finales de los 50 y década de los 60	48
1.3.1. Europa y EEUU	48
1.3.2. Arte y mercado	52
1.3.3. Arte y cultura de masas. Alta y baja cultura	58
1.3.4. Construcción	61
1.3.5. Obra y destrucción	64
1.3.6. El trabajo	68
1.3.7. Carretillas, excavadoras, palas y montones	72
1.3.8. Naturaleza	76
1.3.9. Lo vital	83
1.3.10. La multitud	86
1.3.11. Roto en fragmentos	93
1.4. Algunas ideas sobre la acumulación a lo largo de la Historia del Arte	99
2. Generalidades sobre la acumulación en el arte de finales de los 50 y década de los 60	127
2.1. Yuxtaposición, desorden e indiferencia	127
2.1.1. Mezclas informes, lo indiferenciado y yuxtapuesto	127
2.1.2. Adheridos, pegados	136
2.1.3. El <i>corcho</i> y otras colecciones privadas	140
2.1.4. Lo inclasificable	144
2.2. De Todo, demasías y otras abundancias	152
2.2.1. Abundancia, demasía, multiplicación y exceso	152
2.2.2. “All-over”	164
2.2.3. Todo, nada	171
2.2.4. De menos, desembarazarse	174
2.2.5. Uno	179
2.3. Desbordamientos, límites, entradas y salidas	184
2.4. Almacenes y museos	194

3. Acumulaciones, apilamientos y montones en el arte de finales de los 50 y década de los 60 ..	201
3.1. <i>Acumulaciones</i>	201
3.1.1. Cualquier cosa, acumulaciones de objetos.	201
3.1.2. Desechos.....	206
3.1.3. Tirados, por el suelo.....	212
3.1.4. Arte y confrontación.....	215
3.1.5. Envueltos.....	219
3.1.6. Densidad interior de la obra. Connotaciones y multiplicidad	223
3.2. <i>Apilamientos</i>	226
3.2.1. De la acumulación al apilamiento	226
3.2.2. Lo repetitivo, lo serial, la copia. Más de lo mismo	229
3.2.3. Automatismo y producción. Un arte programado	241
3.2.4. Un sistema modular en filas y columnas.....	245
3.3. <i>Montones</i>	248
3.3.1. Lo dejado.....	248
3.3.2. En relación a lo sublime, lo recogido, móvil, trabajado	254
3.3.3. Un lugar detenido, quieto	261
4. Reminiscencias	265
4.1. <i>Entre zarzas, follajes y entrelazados</i>	265
4.2. <i>La montaña</i>	270
4.3. <i>¿Esto qué puede ser? Los montones de heno</i>	274
4.4. <i>Montones de piedras</i>	279
4.5. <i>Nubes y cúmulos</i>	285
4.6. <i>Humos y modernidad</i>	288
4.7. <i>Túmulos neolíticos</i>	291
4.8. <i>El pilar</i>	293
5. Conclusiones	295
6. Bibliografía	318
7. Índice de imágenes	333
8. Resumen traducido al inglés	348

1. Introducción

“Hablando humanamente la mayor felicidad posible consiste para nosotros en la mayor abundancia posible de objetos capaces de darnos satisfacción y en la máxima libertad para gozar de ellos”.

(Mercier de la Rivière, 1767)¹

“He descubierto en el análisis de niños que esas tendencias a la reparación constituyen las fuerzas impulsoras de todas las actividades constructivas y del desarrollo social. Las encontramos en las primeras actividades lúdicas y en el fundamento de la satisfacción del niño en todos sus logros, aun los más simples, como por ejemplo colocar un bloque sobre otro, o levantarlo si se ha caído”.

(Melanie Klein)²

“El mundo más bello es como un montón de cascotes dejados caer en confusión”.

(Heráclito)³

En una habitación de mi casa hay apiladas algunas cajas de cartón llenas de cosas. Algunas de ellas tienen libros, otras hojas sueltas, fotocopias, botes de pintura, alguna que otra zapatilla, y objetos de diferente tipo que en su momento decidí guardar. En otro lugar, a unos cuantos kilómetros de distancia tengo otras cajas, y la verdad, he olvidado lo que contienen en su mayor parte.

Pensaba cómo comenzar la introducción para este trabajo, y qué mejor que mirar en torno a mí. Por las mañanas veo ropa acumulada que ordeno, doblo, meto en el armario... Es un orden que suele durar poco, como en el caso de los platos del fregadero, que se me acumulan a una velocidad vertiginosa. Y no digamos las cosas que pongo sobre la mesa; parece que son como los organismos que se nos muestran a través del microscopio, que van creciendo, reproduciéndose y multiplicándose por sí solos.

Cotidianamente, todas estas cosas experimentan un proceso constante de acumulación, que yo, de vez en cuando, me veo en la obligación de contener. Aunque hay que decir que no lo hago con demasiada determinación, pues siempre dejo que

¹ Mercier de la Rivière, *L'ordre naturel et essentiel des sociétés politiques*. Londres 1767. Citado por: J. Bury, *La idea del progreso*, Alianza, Madrid, 1971, p. 160. En: José Manuel Naredo. *La economía en evolución. Historia y perspectivas de las categorías básicas del pensamiento económico*. Ed. S. XXI, Madrid 1996, p. 125.

² Melanie Klein. “El destete”. *Obras completas I. (Love, Guilt and Reparation and Other Works -1921-1945. The Psycho-Analysis of Children*. Ed. The Hogarth Press, Londres). Trad. Hebe Friedenthal, Arminda Aberastury, María Esther Morera, Adolfo Negrotto. Ed. RBA Biblioteca de psicoanálisis, Barcelona 2006, p. 312.

³ Heráclito. “Fragmento 124”. Citado por R. Smithson en *The Writings*, p.102. En: Tonia Raquejo. *Land art*. Ed. Nerea. Hondarribia 2001, p. 30.

permanezcan en un precario equilibrio, en peligro inminente de desbordamiento. Esta semana decidí comprarme unos archivadores de colores para el trabajo, y bastantes fundas transparentes para meter los papeles. Me ha costado entender la utilidad de estos objetos. Aunque también tengo que decir que solo me he comprado cuatro, y que llevan ya una semana en la esquina de mi mesa, que de vez en cuando les echo un vistazo y poco más.

Cuando vivía en Madrid me solía gustar pararme a mirar escaparates, meterme por las tiendas, librerías, galerías..., había que estar inspirado para hacerlo. Pienso que si en un momento dado quise hacer un trabajo de investigación sobre la acumulación, fue por el descubrimiento que supone moverse por entre la ciudad, encontrando cosas, parando para observarlas, yendo de un sitio para otro...

Recuerdo que un día encontré en el Rastro una figura de una gitana bailando, era de plástico amarilla de unos 6 centímetros de alto, similar a la de las figuritas de plástico que venden en sobres de papel. Fue uno de los momentos más importantes que he tenido a la hora de encontrar algo. Hace unos años le regalé esta figura a una amiga, y la verdad es que echo mucho de menos a esta amiga, y también a la figura (pero más a la amiga).

.

Sin duda nuestra época se caracteriza por esta abundancia de todo, de situaciones, cosas, ideas, personas, lugares... Como decía S. Sontag, nunca ha habido más realidad que ahora: “Ni siquiera Abbott puede dejar de reconocer un cambio en la naturaleza misma de la realidad: que necesita del ojo más selectivo y agudo de la cámara, por la simple razón de que hay mucha más realidad que nunca antes”⁴. Sobreabundancia de realidad que sin duda encontramos en nuestras grandes ciudades, y en donde se hace especialmente presente esta relación entre la acumulación y lo extraño. Citando a Z. Baumann “Las ciudades son espacios donde los extraños viven y conviven en estrecha proximidad”⁵.

La acumulación presupone también una determinada manera de pensar. Refiere S. Sontag acerca de R. Barthes: “La obra de Barthes -confiesa que escribe por obsesiones-

⁴ Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. (On Photography, 1973). Trad. Carlos Gardini. Ed. Edhasa, Barcelona 1981, pp. 130-131.

⁵ En: Josep Ramoneda. "Hacia una Europa de las ciudades", *El País*, 19/08/2009, p. 25.

consiste en continuidades y rodeos; la acumulación de puntos de vista y, finalmente, deshacerse de todos ellos; una mezcla de proceso y capricho”⁶.

Si hay algo que caracteriza a la acumulación, es que participa de ese interés por lo peregrino, lo insólito, cuando surge una imagen, palabra o idea que sin saber muy bien por qué, inopinadamente nos sorprende. W. Benjamin sugiere que al coleccionista los objetos le asaltan; también refiere de la *falta de consistencia* que adquirirían las cosas que asaltan al coleccionista:

“Si viviéramos –podríamos decir- algunas cosas con calma, otras con rapidez, siguiendo otro ritmo, no habría nada *consistente* para nosotros, sino que todo sucedería ante nuestros ojos como si nos asaltara de improviso. Pero eso es lo que le ocurre al gran coleccionista con las cosas. Le asaltan de improviso”⁷.

Sobre las ideas peregrinas comenta Y. Sánchez:

“En nuestra época, uno de los importantes surtidores de ideas literarias procede de la prensa, sobre todo de las informaciones insólitas y curiosas, los sueltos, identificados en la jerga periodística por el término francés *faits divers*: noticias peregrinas, psicóticas, anormales, en muchos casos jocosas, en otros tétricas, en un principio irrelevantes pero en muchos casos reveladoras”⁸.

En Roma hay un montículo, el *Monte Testaccio*, de unos 50 metros de alto y de un kilómetro de perímetro, creado artificialmente desde el s. I al s. III d. C. Este montículo se originó tras la acumulación de millones de ánforas rotas, que servían para importar aceite de oliva, procedente principalmente de la Península Bética (80%)⁹. A lo largo de los siglos, a este montículo se le dio diferentes usos¹⁰; quisiera destacar el siguiente por su curiosidad:

“Este lugar fue el escenario de las justas y torneos durante la Edad Media,

⁶ Susan Sontag. *Cuestión de énfasis*. (Where the Stress Falls, 2001). Trad. Aurelio Major. Ed. Alfaguara, Madrid 2007, p. 104.

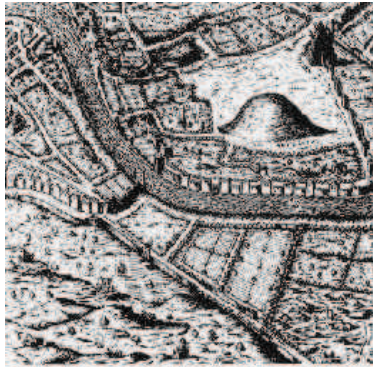
⁷ Walter Benjamín. “El coleccionista”. *Libro de los Pasajes (Das Passagen-Werk)*. Edición de Rolf Tiedemann). Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera, Fernando Guerrero. Ed. Akal, Madrid 2005. (H 1 a, 5), p. 224.

⁸ Doc Pertinaz, *Homo Collector*. Futura Ediciones, Barcelona 1996, p. 16. En: Yvette Sánchez. *Coleccionismo y Literatura*. Ed. Cátedra, Madrid 1999, p. 259.

⁹ José Remesal Rodríguez. “Epigrafía y arqueometría: El programa Testaccio”. *Estudis sobre ceràmica antiga. Studies on Ancient Ceramics. Proceedings of the European Meeting on Ancient Ceramics*. Barcelona, 1995, pp. 109-113.

¹⁰ George Macaulay Trevelyan. *Defensa de Garibaldi de la República romana desde 1848 hasta 1849*. Longmans Green & Co, Londres 1907, p. 201. “La colina gana una importancia militar en 1849 cuando fue utilizada como sede de un batería de cañones italianos”. J. Korn. “Roma oculta”, *Prensa Paulista*, 2003, pp.86-87. “Se utilizó en el pasado en los Viernes Santo para representar a la colina del Gólgota, en Jerusalén, cuando el Papa encabezara una procesión en la cumbre, se colocaron cruces para representar a Jesús y los dos ladrones crucificados junto a él”.

escenario de las celebraciones previas a la Cuaresma. Como parte de las festividades, en las mismas dos carros llenos de cerdos eran llevados a la cima de la colina, y a continuación, lanzados junto a los carros por la pendiente empinada con el objetivo de quebrantarlos, y luego ser asados y comidos”¹¹.



de Paoli, F. 1623. El Monte Testaccio en un plano de Roma.

Pero este placer por lo insólito en ocasiones, puede entenderse o ser vivido como un encuentro peligroso. Porque el acumulador ronda y flirtea con frecuencia con lo patológico, lo anormal. Así, puede ser entendida como una aberración esa pasión irrefrenable que le lleva o dirige. Porque es que, el acumulador tiene la virtud de ser capaz de encontrar intereses en aquellas cosas sobre las que, en principio, no tendríamos por qué interesarnos demasiado.

El acumulador siempre tiene algo de *urraca*, pues se va apropiando, haciendo suyo lo que va encontrando. Considero especialmente interesante el proceso de *apropiación* que se lleva a cabo, en la medida que realmente hace *suyo* lo que ve, acentuándose los mecanismos perceptivos de valoración y revitalización de lo que vemos. Objetos de baratillo que de pronto adquieren un valor inusitado por la manera en que son nuevamente apreciados. Así, si se quiere entender en qué consiste la acumulación, un buen ejemplo nos lo proporcionan algunos bares. Los objetos que suelen colocar sus dueños por las paredes son objetos, por lo general, de poco valor que nos sorprenden por el ingenio con el que han sido vistos y recogidos.

Otro aspecto que caracteriza a la acumulación es el carácter móvil que adquieren los objetos o intereses que vamos acumulando, no permaneciendo en lugares predefinidos

¹¹ Paul Hetherington. *Roma, Edad Media: Un Retrato de la ciudad y su vida*. Pulse Rubicon, 1994, p. 29.

ni asignados. Empiezan así a dar vueltas, se nos arremolinan. Se puede decir, entonces, que un aspecto fundamental en la acumulación es el desorden, la yuxtaposición en que los objetos aparecen dispuestos.

El acumulador nos propone nuevas maneras de ver, nos descubre situaciones, valores insólitos, de ahí su carácter irrefrenable. Por ello, el acumulador es capaz de considerarlo TODO, de tenerlo todo delante, no estableciendo preferencias o discriminaciones previas, siendo capaz de interesarse o de establecer direcciones múltiples, hacia lo que fundamentalmente se entiende como *cualquier cosa*, de volverse *loco* con cualquier cosa. La postal, el cromo, son imágenes que ejemplifican muy bien esta manera de pensar, o de qué manera pretendemos enfocar nuestros intereses. Pues considero que a la acumulación no le mueve la exhaustividad, no pretende llegar a todo, pero sí se dirige hacia todo. Se podría decir que el acumulador tiene la virtud de poder moverse entre lo múltiple, lo heterogéneo.

La acumulación también estaría estrechamente ligada a la aparición de lo nuevo, del descubrimiento. Lo que se produce es un aluvión incesante de ideas, acontecimientos, objetos, que se reemplazan de manera constante. Y el desecho surge entonces como efecto y contrapartida de la renovación. Se puede decir que acumulación y desecho (las cantidades ingentes de basura depositada) aparecen estrechamente relacionados. Por eso dice S. Sontag:

“El verdadero modernismo no es austeridad sino una plenitud atiborrada de desperdicios, la tenaz caricatura del magnánimo sueño de Whitman. (...) Norteamérica, ese país surreal, está plagado de *objets trouvés*. Nuestros desechos se han convertido en arte. Nuestros desechos se han convertido en historia”¹².

¹² Susan Sontag. *Sobre la fotografía*, op. cit., p. 79.

1.1. Organización del trabajo de investigación.

Principios metodológicos

J. J. Beljon, en su libro *Ogen Open*¹³ (1987), sugiere que todo lo que nos rodea, las imágenes y acciones de nuestro entorno, pueden pasar a formar parte del lenguaje de las formas. Plantea que este lenguaje no debe quedar circunscrito al ámbito convencional de las artes plásticas. En este sentido se refiere:

“El diseño se encuentra en todas partes: cuando cortas una naranja, cuando oyes los latidos de tu corazón, cuando respiras, cuando miras la estela que deja un barco en la superficie del mar. El diseño lo puedes encontrar en la calle donde vives, donde nuestros antepasados nos hablan con el lenguaje de las imágenes, el lenguaje del hacer”¹⁴.

Al narrar Beljon sus experiencias iniciales como escultor, cuenta que sintió la necesidad de no atenerse a los modos de hacer de los artistas que hasta ese momento habían sido sus referentes. En este sentido, comenzó a interesarse por otras imágenes externas al mundo del arte, pues consideraba que no estaban tan cargadas de connotaciones estéticas:

“Lo que me desagradaba era lo que salía de mis manos: piezas que eran más o menos imitaciones de lo que producían los notables de la época, Zadkine, Arp y sus homónimos. Me sentía como un ventrílocuo y terminé por no encontrar placer en recitar el libreto de otra gente. Durante siete años me abstuve de la escultura hasta un día en que descubrí en el escaparate de una tienda de antigüedades un caballo de madera procedente de un tiovivo (...) y que si realmente quería poseer un caballo de madera podía hacerlo yo mismo. Pasé a la acción y una vez acabado me gustó lo que vi: una pieza mía, hecha sin pensar en las reglas estéticas”¹⁵.

¹³ J. J. Beljon. *Ogen Open. Grondbeginselen van vormgeving*. Ed. Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam 1987.

¹⁴ J. J. Beljon. *Gramática del arte. Principios de diseño* (edición española de *Ogen Open*). Traducción y fotografías: Menchu Gómez-Martín. Celeste Ediciones, Madrid 1993, p. 5.

¹⁵ *Ibid.*, p. 4.

De esta manera, plantea toda una serie de modos de hacer, acciones e imágenes que podemos observar en nuestro entorno más inmediato, proponiendo que pasen a formar parte del lenguaje de las formas. Así, por ejemplo, al considerar que hay formas que toman el nombre del proceso que las genera, propone la acción de *apilar*. Por otra parte, en relación a las imágenes de nuestro entorno vinculadas a la construcción, propone la imagen de la *aglomeración (cluster)*. En otro apartado se refiere a los fenómenos matemáticos y geométricos vinculados a la forma, proponiendo explorar sus significados emocionales y sociales; en este sentido, propone la acción de *agrupar*.

Felicia Puerta Gómez, en su libro *Análisis de la forma y sistemas de representación*¹⁶, menciona el trabajo realizado por J. J. Beljón (referido a la edición española *Gramática del arte. Principios de diseño*). En relación a las acciones expresivas propuestas por este autor, se refiere F. Puerta: “Acciones de la vida cotidiana, se convierten también en recursos para la comunicación artística, diversas formas de creatividad”¹⁷. Entre estas acciones, F. Puerta incluye la acción de *Acumular*¹⁸, si bien yo no he encontrado reflejada esta acción ni en la edición española, ni en la holandesa de la obra de Beljón (entiendo que Puerta Gómez lo habría añadido por error), es posible que Beljón también pudiera haberla incluido.

Refiriéndome ya a lo que constituye mi trabajo de investigación, este trata sobre cierto tipo de obras presentes en el arte occidental de finales de los 50 y década de los 60 del s. XX, que se caracterizan por presentar, en diferentes casos, *acumulaciones* principalmente de todo tipo de materiales y objetos, *apilamientos* de elementos serializados y *montones* de materiales o de materia disgregada. En principio, estos diferentes tipos de obras los podemos observar a través de diferentes artistas de la época.

Si bien este trabajo se estructura en tres grandes apartados, acumulaciones, apilamientos y montones, hay que señalar que muchas cuestiones e intereses pueden solaparse y coexistir entre sí, no llegando a poder establecerse delimitaciones claras y

¹⁶ Felicia Puerta Gómez. *Análisis de la forma y sistemas de representación*. Editorial Universidad Politécnica de Valencia. Valencia 2005.

¹⁷ *Ibid.*, p. 165.

¹⁸ *Ibid.*, p. 146. Estas son las acciones expresivas que F. Puerta atribuye a J.J. Beljón, de su libro *Gramática del arte. Principios de diseño*: “registrar huellas, conectar, apilar, aglomerar, sintetizar, ornamentar, acumular, simbolizar, envolver, encerrar, hender, texturar o decorar, arrugar, laminar, soportar, contornear, ironizar, actuar inconsciente, acciones conceptuales”.

precisas entre ellos.

En principio, las acumulaciones de todo tipo de materiales y objetos predominan fundamentalmente desde finales de los 50 a principios de los 60, siendo un arte característico de los artistas neodadá y nouveaux réalistes. Los apilamientos pueden ser asimilados a un determinado tipo de obras adscritas al arte mínimo y pop principalmente, realizadas ya desde principios de los años 60. Y por último los montones, que en mi opinión se pueden considerar como características de las propuestas denominadas antifoma¹⁹, presentes a finales de los años 60, así como de determinadas manifestaciones artísticas europeas también llevadas a cabo a finales de la década. Creo que se puede afirmar que a lo largo de estas tres etapas, predominan unas obras sobre otras.

Se podría considerar que la acumulación, desde el siglo XIX, cuando incluso comienza a hacerse, por primera vez, un acercamiento y valoración específica al arte Barroco²⁰, constituye un *foco de atención* del artista moderno. Es la activación del inconsciente, de toda una mezcla de ideas e imágenes, en condensaciones y desplazamientos, que cobran una especial importancia; de un interés por los amontonamientos, las acumulaciones informes de cuerpos y cosas, de lo aleatoriamente dispuesto.

Si bien la acumulación pudiera pensarse como característica de la modernidad, considero que las acumulaciones presentes a finales de los 50 y década de los años 60, tienen unas características que las hacen diferenciarse de las anteriores propuestas, por lo que parece interesante investigar sobre ellas.

¹⁹ Ian Chilvers. *Arte del siglo XX. Diccionarios Oxford-Complutense*. Trad. Teresa Garín Sanz de Bremond. (Oxford University Press, 1998-1999). Ed. Complutense, Madrid 2001, p. 32: "Antifoma: expresión ambigua, aparecida a finales de los años sesenta, que se aplica a cierto tipo de obras que reaccionan contra las formas, materiales y método de creación artística tradicionales. Por ejemplo, el arte Povera, el Land art, cierto tipo de arte conceptual y las primeras esculturas provisionales, sueltas y elásticas de Richard Serra. Robert Morris escribió un artículo titulado "Anti-forma" en el número de abril de 1968 de la revista *Art-forum*, definiendo el término -de manera bastante imprecisa- como un "intento de contradecir el propio gusto".

²⁰ Luciano Anceschi. *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. Trad. Rosalía Torrent. Ed. Tecnos, Madrid 1991, p. 78: "así, la rehabilitación del Barroco -"et pour cause"- aconteció hacia el final del XIX (el decisivo estudio de Wölfflin es de 1888) y encontró su primer desarrollo adecuado en el primer cuarto de nuestro siglo. (...) fue hacia el final de la primera mitad del siglo XIX (...) fue, digo, en esta Alemania o en el área de su influencia cultural, donde se manifestó una interpretación de la idea del Barroco que mitigaba sensiblemente la aspereza polémica de la primera propuesta".



Saret, A.. 1968. *Montaña hueca*.



Arman. 1960. *Le Plein*. Reconstrucción realizada por Le Centre Georges Pompidou, 1994.



Warhol, A. 1964. *Brillo Boxes*. Vista de la instalación. Galería Leo Castelli.

I. Acumulaciones

El interés por la *acumulación* recorre, a grandes rasgos, tanto el arte americano como europeo de finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Los artistas neodadá realizan ambientes, llenan los espacios de cosas, de cachivaches, se interesan por objetos rescatados de la basura, por lo desechado. En este sentido, se puede destacar la imagen del artista norteamericano Oldenburg sentado en el suelo entre papeles y cartones, supuestamente en medio de la calle, viéndose él mismo también envuelto por papeles, tiras de tela...



Oldenburg, C. 1960 *Snapshots from the City*. Performance en la Judson Gallery, Judson Memorial Church. New York.

A su vez, considero que las primeras *acumulaciones* llevan a cabo una aproximación a los objetos, en la medida en que su manipulación adquiere un carácter, en parte, expresivo. Así, se puede decir que el objeto adquiere un carácter matérico, en la medida en que los objetos mismos desplazan la materia con la que el artista (tradicionalmente) trabajaba o conformaba su obra. Por ello, los objetos adquieren una doble dimensión, de abandono de la obra, de su traspaso, y de extensión de la "obra" misma, a todo lo que nos rodea (tal y como proponía Beljon), es decir, en tanto que cúmulo de objetos.

En otro orden de cosas, al hablar de las acumulaciones se puede hacer alusión a la imagen de una persona que es absorbida por algo parecido a un torbellino o pozo sin fondo, como en el caso de *Alicia en el país de las maravillas*²¹, o de Judy Garland en *El mago de hoz*²². Suele ocurrir que la persona, durante la caída, se ve arrastrada junto a un cúmulo de objetos que caen o giran a su alrededor, acompañándola en el viaje. Se trata de una caída o absorción que al protagonista llena de temor, pues se pierden las referencias o puntos de apoyo habituales, trastocándose y desarticulándose la realidad. Se puede decir que constituye una *inmersión*, un verse súbitamente inmerso en lo indiferenciado. Al respecto, resulta interesante lo que sugiere P. Virilio en su libro

“Estética de la desaparición: La sociedad infantil utiliza con frecuencia el giro,

²¹ Lewis Carroll. *Alicia en el país de las maravillas*. Reino Unido, 1865.

²² Victor Fleming. *El mago de hoz* (película). EEUU, 1939.

la ronda, el desequilibrio; busca las sensaciones de vértigo y extravío como fuentes de placer. El autor del célebre tebeo *Luc Bradefer* utiliza el mismo procedimiento para llevar el vehículo de su héroe a través del tiempo: la *Cronosfera* escapa a lo visible girando sobre sí como un trompo”²³.



Arp, Hans. 1927. París



Fleming, Victor. 1939. *El Mago de Hoz*. EEUU.



Moore, H. 1940. *Shadowy Shelter*. Lápiz y aguada, 10 x 17 pulgadas. Colección Graves Art Gallery, Sheffield.

²³ Paul Virilio. *Estética de la desaparición*. (*Esthétique de la disparition*. Éditions André Balland, París 1980). Trad. Noni Benegas. Ed. Anagrama, Barcelona 2003, p. 11.

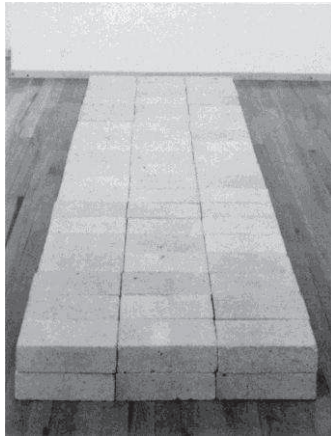


Nauman, B. 1967. *Trampa luminosa para Henry Moore* núm. 1.
Fotografía en blanco y negro. Colección Angelo Baldassarre, Bari, Italia.

II. Apilamientos

Los artistas minimal, por el contrario, ya no acumulan objetos. Para empezar, sus cubos nunca son cajas, pues se nos muestran como simples piezas modulares (*Las cajas Brillo* de Warhol también son simples cubos de madera serigrafiados), sin ningún tipo de interioridad ni posibilidad de desvelamiento, apertura o desenvolvimiento. La pieza modular siempre es un mero bloque. André se limita a montar y desmontar sabiendo de antemano cómo hacerlo, a colocar con cuidado un bloque tras otro, cada pieza en su lugar. La diferencia, desde luego, es más que significativa. André apila, mientras que Arman²⁴ acumula.

²⁴ Herbert Read (ed.). *Diccionario del arte y los artistas*. Ediciones Destino, Thames and Hudson, Barcelona 1995, pp. 20-21: “*Arman* (Armand Pierre 1928-). Artista franco-US del assemblage, miembro del grupo nouveau réalisme (neorrealismo), infl. Por Klein. Trabajó en series como poubelles (cubos de basura que dejan ver sus contenidos) y acumulaciones (p. ej. un cubo de 1m3 de volumen lleno de cepillos de dientes)”.



Andre, C. 1966. *Equivalente I* (obra destruida). New York.



Arman. 1976. *Colère*. (Realizando una con un instrumento de música).
Vence.



Rosenquist, J. 1965. *Spaghetti (Red)*. Óleo sobre lienzo. New York.



The American Supermarket . 1964. Exposición de varios
artistas en la Bianchini Gallery. Foto: Henry Dauman (fragmento).



Warhol, A. *Installation of Warhol's Time*.
Cápsulas en los archivos del Andy Warhol Museum.

Porque el automatismo, la realización mecanizada, programada, elimina eso que Gombrich describió como característico del acto creador; cada paso dado, según Gombrich²⁵, surgiría siempre en base a lo que el paso anterior nos habría sugerido. En definitiva, son los artistas pop y mínimo los que se desentienden de estos principios estéticos, de este modo de hacer que precisamente Gombrich, en la década de los 60, se había encargado de formular.

El apilamiento enfría la acumulación, convierte la multiplicidad de cosas en un mismo elemento modular que de forma obsesiva se repite en cualquiera de las posibles direcciones; la despersonalización del conjunto es evidente; el artista muestra su lado más aséptico, deja de luchar con la materia, con las cosas, y simplemente se limita a disponerlas, a colocarlas una tras otra en filas y columnas, montando para después desmontar. Este distanciamiento desde luego no es el que muestra Arman, que sigue enfrentándose a las cosas, las quema, secciona, corta en pedacitos, lucha con ellas... Porque es que, tal y como sugiere Francisca Pérez Carreño²⁶, el modo tradicional de creación, del manejo del material, pudiera haber sido de índole acumulativa. Mientras tanto, lo único que entrelaza Rosenquist, *en-zarza*, son espaguetti.

Los artistas que apilan adoptan entonces, se pudiera decir, el oficio de reponedores. Como si de empleados de supermercado se tratara, se limitan a colocar los productos, las cajas una detrás de otras en filas y columna. Obviamente ya no pelean, simplemente se limitan a ponerlas donde corresponde, donde tienen que estar. En este sentido, considero interesante destacar el creciente interés hacia lo repetitivo que muestran estos artistas. No hay que olvidar que los mismos situacionistas habían renegado del automatismo, de la impersonalización a la que los nuevos modos de producción estaban sometiendo al ciudadano.

Considero importante también abordar cuestiones relativas a la composición, de la *relación* que se establece entre los diferentes elementos que *componen* la obra de arte, entendiéndose en tanto que articulación de las partes. Y es que, por el contrario, de la

²⁵ E. H. Gombrich. *Arte e Ilusión. Estudio sobre la Psicología de la Representación Pictórica. (Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation)*. 1959, Washington D.C.). Trad. Gabriel Ferrater. Ed. Debate, Madrid 2002, pp. 195 a 203 y 301 a 303.

²⁶ Francisca Pérez Carreño. *Arte mínimo. Objeto y sentido*. Edit. Antonio Machado Libros, col. La balsa de la Medusa, Madrid 2003. Refiriéndose a los artistas mínimo: "Además su unidad no resulta de un trabajo artístico entendido al modo tradicional, como el oficio que consiste en dar a cada elemento un lugar en el todo, y no por acumulación, sino por manipulación constructiva. Es más, este oficio manual se reduce al mínimo".

colocación de módulos iguales en filas y columnas se deduce que su distribución pudiera ser intercambiable. Los mismos módulos pueden estar en un lugar u otro de la distribución. Además, la misma distribución siempre es uniforme, no privilegia lugares, nunca conduce nuestra mirada hacia un lugar determinado, carece por completo de matices; en este sentido, este modelo relacional anula lo compositivo e incluso el acto creativo mismo que lleva asociado.

Y al igual que ocurre con lo almacenado, los apilamientos no constituyen en sí construcciones, sino que se caracterizan por su carácter transitorio en tanto que elementos o materiales en continuo proceso de colocación (o almacenamiento) y descolocación. Para abordar los apilamientos, uno pudiera compararlos con los apilamientos que se ven en los grandes almacenes, así como los que esperan para ser utilizados en la obras o transportados en puertos y estaciones. El apilamiento pudiera hacer referencia, en definitiva, a estas breves “construcciones” que acontecen en lugares de tránsito.

III. Montones

En relación a los montones, R. Morris, a finales de los sesenta comienza a esparcir fieltro por la galería (Leo Castelly Gallery 1968), o a crear pequeños montones. Lo que les ocurre a estos recortes es que simplemente se han dejado caer al suelo. En relación a las propuestas que llevan a cabo los artistas antiforma, destaca el momento en el que la obra se “conforma”, el cómo se lleva a cabo. Los antiforma ponen entre paréntesis la confrontación con el material, pues lo dejan discurrir (tal y como propone Lynda Benglis), verterse. El artista hace, pero es como si no hiciera, como si apenas hubiera intervenido.



Smithson, R. 1969. *Asfalto caliente. Tierra*. Tinta negra y roja sobre papel cuadriculado, 21,8 x 16,5 cm.

Se puede decir que los montones mantienen algo en común con las propuestas mínimal, su neutralidad o frío distanciamiento (el mismo André realizó pequeños montones además de sus “construcciones” modulares), pero con los montones ya ni siquiera se coloca una cosa tras otra (como hacían los artistas mínimal). Porque la materia con la que ¿trabajan? los antifoma es una materia dejada, en el suelo. La materia que depositan los antifoma se ha hecho, en mi opinión, más silenciosa.



82. EL GUETTAR (Túnez): Cairn de esferoides musterienses.

Hermaion El Guettar (Túnez). Aprox. 40.000 años antigüedad. Cairn de esferoides musterienses; 4000 artículos: piedras, huesos de animales, dientes y objetos de sílex. 190,5 cm de alto x 130 cm de diámetro. Museo del Bardo, Túnez.

Así mismo, los *montones* pudieran constituir agrupamientos o reuniones de materia que en principio ya no está empaquetada o embalada (en *packaging*), sino que, por el contrario, plantearía una relación más directa o primaria con la materia misma. Es la materia que se ha depositado siempre en bandejas, tinajas o vasijas, la que se deja depositada en el suelo, sobre una tela, incluso la que pudiera caber en el cuenco de las manos. Una materia que todavía no ha sido conformada y con la que, además, el artista ya no establece una relación de confrontación (como ocurría en el caso de las acumulaciones de todo tipo, ya fueran de índole pictórico u objetual). Son los montones que uno ve, por ejemplo, en los mercados de las ciudades africanas, montones de especias, tintes, etc... y que aparecen dispuestos, por ejemplo, en sacos abiertos o platos.



Kapoor, Anish. 2009. *Dismemberment of Jeanne D'Arc*. Brighton Festival 2009. Foto Luna Park.

.

Antes de plantear cómo está estructurado el presente trabajo de investigación, considero conveniente abordar el significado asociado a los términos con los que voy a trabajar. Pretendo tratar qué es lo que distingue a cada uno de los términos: acumulaciones, apilamientos y montones, así como qué es lo que tienen en común en la medida que se puede considerar a cada uno de ellos como determinados tipos de acumulaciones.

En relación a las definiciones que se plantean en el *Diccionario de uso del español* (María Moliner, 2007) de los términos *acumulación*, *acumular*, *amontonar*, *montón*, *apilar*²⁷, destacaría las siguientes acepciones:

Acumulación: conjunto de cosas acumuladas.

Acumular: juntarse ciertas cosas; juntar una cosa a otra.

Amontonar: juntar o reunir muchas cosas de ciertas clases materiales o inmateriales; amontonar el trigo, la paja, las piedras.

Montón: porción de una cosa menuda o disgregada, como tierra, semillas o carbón que forma aproximadamente un cono; conjunto de cosas de cualquier forma o tamaño puestas unas encima de otras sin orden; pueden también aplicarse como nombre genérico a un conjunto de cosas superpuestas con orden, por ejemplo en pila; un gran número o una gran cantidad de cosas; mucho.

²⁷ María Moliner. *Diccionario del uso del Español*. Editorial Gredos, 2007. M. Moliner plantea las siguientes definiciones de las palabras *acumulación*, *acumular*, *montón*, *amontonar*, *apilar* y *apilamiento*:

Acumulación. 1 f. Acción y efecto de acumular. 2 Conjunto de cosas acumuladas. Porción de una cosa disgregable que se acumula en un sitio: "Una acumulación de arena". Cúmulo. *Acumular.

Acumular (del lat. "accumulare"). 1 tr. Ir aumentando la cantidad o el número de ciertas cosas reunidas en un sitio o que se tienen: "El río acumula arena en su desembocadura. Acumular riquezas, títulos, honores". A veces, con "sobre": "Acumular preocupaciones sobre alguien". ("a") Juntar una cosa a otra de modo que se suma a ella o contribuye al mismo efecto: "Acumular los intereses al capital". prnl. Juntarse ciertas cosas: "Los asuntos se acumulan en su despacho". Sufijo de acumulación, "-areda": "humareda, polvareda". Abacorar, acaparar, acopiar, allegar, almacenar, amasar, amontonar, apilar, atesorar, coacervar, cumular, juntar, reunir. Acumulación, acumulamiento, cúmulo, montón. *Ristra, sarta. Sobre, tras. 2 tr. Der. *Atribuir a alguien un delito o culpa.

Amontonar. 1 tr. Formar un *montón con algo. Recoger y poner en montón cosas que están extendidas: "Amontonar el trigo, la paja, las piedras". Apilar. Juntar o reunir muchas cosas de ciertas clases materiales o inmateriales: "Amontonar riquezas, recoger. *Dureza. *Grumo. *Montón. *Reunir. 2 *Amancebarse. 3 *Encolerizarse.

Montón (de "monte"). 1 m. Porción de una cosa menuda o disgregada, como tierra, semillas o carbón, que forma aproximadamente un cono. Conjunto de cosas de cualquier forma o tamaño puestas unas encima de otras sin orden. Puede también aplicarse como nombre genérico a un conjunto de cosas superpuestas con orden; por ejemplo, en pila o columna. 2 (inf.) Un gran número o una gran cantidad de cosas: "Tengo un montón de cosas que decirte". *Mucho. Particularmente, *aglomeración de personas.

A montones. Abundante: en *mucha cantidad o en mucho número: "Tiene dinero a montones. Hilvanó a montones los adjetivos. Te hará promesas a montones. Tienes la suerte a montones".

Del montón. Como la generalidad de las cosas de que se trata; no destacado: "Una muchacha del montón: ni guapa ni fea". *Corriente, *mediano.

En montón. Sin separación o distinción. Mezclado.

Catálogo. Acervo, *acumulación, *aglomeración, apelotonamiento, apiñamiento, borujo, caramillo, columna, congerie, cúmulo, fricatán, hacina, hacinamiento, haza, jarcia, mojón, ovillo, parva, pila, pilada, rima, rimero, ruma, tauca, tonga. *Almiar, barañó, *fajina, jabardillo, jabardo, *majano, morena, morrena, muelo, mureño, muria, pella, pelotón, rejal, remolino, telera, tinada, treznal, tropel. A granel. *Amontonar. *Conjunto.

Pila¹ (del lat. "pila", columna). 1 f. Conjunto de cosas puestas en serie una sobre otra: "Una pila de platos". *Montón hecho con cierto orden. Pie. Pilada, rejal, rimero, tonga. Apilar, compilar. 2 (inf.) *Acumulación de cosas: "Tengo una pila de cosas que hacer".

Apilar. 1 tr. Formar una pila o montón con ciertas cosas. *Colocar. 2 *Acumular muchas cosas de cierta clase.

Apilamiento m. Acción y efecto de apilar.

En montón: mezclado

A montones: mucha cantidad

Del motón: no destacado

Apilar: formar una pila o montón con ciertas cosas; acumular muchas cosas de cierta clase.

Pila: Conjunto de cosas puestas en serie una sobre otra: “Una pila de platos”. Montón hecho con cierto orden. Acumulación de cosas: “Tengo una pila de cosas que hacer”.

Así, en relación a los términos *acumular*, *amontonar* y *apilar* anteriormente descritos, se observan coincidencias, haciendo alusión al solapamiento de significados. Por ejemplo, podemos referirnos a:

apilar como amontonar *cosas*; *Pila*: Acumulación de cosas

amontonar como juntar *cosas* de cualquier forma o tamaño puestas unas encima de otras sin orden,

acumular como juntar una *cosa* a otra.

Se puede decir entonces que en los tres términos, *acumular*, *amontonar* y *apilar*, se alude a las *cosas* en general, sin especificar a qué tipo de cosas.

También en los tres términos podemos encontrar una referencia a la *cantidad*, a lo *mucho* que se acumula, amontona o apila.

Por otra parte, en los tres términos puede encontrarse una alusión a la manera en que se reúnen estas cosas, esto es, *mezclándolas*, *sin orden* (*en montón*: mezclado; *apilar*: montón con ciertas cosas -María Moliner-).

También en los tres términos se plantea la idea de *reunir o juntar* cierto número de cosas en un determinado lugar. El antónimo de dichos términos sería lo esparcido.

No obstante, en el *Diccionario de Sinónimos y Antonimos*²⁸, se plantean como sinónimos los verbos: *acumular*, *amontonar*, *apilar*, *hacinar*, *aglomerar*, *almacenar* y *reunir*.

²⁸ *Diccionario de sinónimos y antónimos*. Espasa-Calpe, 2005. “Acumular: amontonar, apilar, hacinar, aglomerar, almacenar, reunir. Antónimos: disgregar, esparcir”.

También en los tres términos se pueden encontrar especificidades. Así, por ejemplo, en *El Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*²⁹, se define *pila* como: *montón, rimero o cúmulo que se hace poniendo una sobre otra las piezas o porciones de que consta algo. Pila de lana, de ladrillos.*

Se puede encontrar, entonces, un vínculo entre la idea de apilar y las características de lo que se apila; así, por ejemplo, se habla de piezas, porciones o ladrillos.

También en el término *apilar* se encuentra la idea de reunir algo que es de cierta clase: *acumular muchas cosas de cierta clase* (María Moliner). En el diccionario de María Moliner, el término *pila* lleva implícito la idea de serie: *conjunto de cosas puestas en serie una sobre otra*. Esta alusión a reunir algo de un mismo tipo, se encuentra también referida a la idea de *amontonar*: *reunir muchas cosas de ciertas clases materiales* (María Moliner). Considero, por otra parte, que esta alusión a la clasificación no está presente en el término *acumular* (tampoco se encuentra presente en María Moliner).

Y si en el término *pila* se alude a la pieza, en el *montón* puede referirse a lo que se nos presenta disgregado (por ejemplo, trigo, paja, piedra, carbón...), formando un cono (María Moliner); y como refería anteriormente, sólo de una determinada clase (sólo arena, sólo paja...).

De esta manera, en el presente trabajo emplearé los términos de la siguiente manera:

Por un lado, con *acumular* me puedo referir a lo que tienen en común los tres términos: *juntar mucho de algo (sin especificar qué), mezclándolo, siendo el lugar que ocupan estas cosas, aleatorio e intercambiable.*

Por otro lado, me referiré a lo que de particular refiere cada uno de los términos.

1. **Acumular:** *juntar muchas cosas heterogéneas, mezclándolas, siendo su ubicación aleatoria e intercambiable.*

2. **Apilar:** *juntar piezas de una misma clase, colocándolas unas al lado de las otras, en serie, siendo su ubicación aleatoria e intercambiable.*

3. **Amontonar:** *juntar elementos disgregados de una misma clase, mezclados formando un cono, siendo su ubicación aleatoria e intercambiable.*

²⁹ *El Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*. Ed. Espasa Libros, S. L. U., Madrid 2001.

Teniendo en cuenta, por tanto, lo que tienen en común estos tres términos (acumulaciones, apilamientos y montones), así como lo que les diferencia, he organizado el trabajo de investigación de la siguiente manera:

En el apartado 1.2 de la introducción he abordado toda una serie de cuestiones relativas a las décadas de los 50 y 60, con el objeto de contextualizar este momento histórico. Entre otras, se tratan las siguientes cuestiones: el clima de consenso de posguerra, el desarrollo del Estado de Bienestar, la ampliación de derechos y libertades sociales, la aparición de la sociedad de consumo, el movimiento juvenil, los problemas medioambientales, la explosión demográfica...

Más adelante, en el apartado 1.3, he abordado cuestiones generales que pueden encontrarse presentes en el arte de la década de los 60, y que de alguna manera enlazan con las cuestiones que se han planteado en el apartado anterior, en tanto que características del momento histórico en que se desarrollan. Se tratan las siguientes cuestiones: las relaciones arte y mercado, arte y cultura de masas, arte y construcción, destrucción, el trabajo, la naturaleza, lo vital, la multitud y el desarrollo de EEUU como nuevo foco artístico.

Seguidamente, en el apartado 1.4 (capítulo 1), he abordado algunas ideas en torno a la acumulación que pueden encontrarse presentes a lo largo de la Historia del Arte. En este apartado no se pretende hacer un estudio pormenorizado de la acumulación a lo largo de la Historia del Arte; por el contrario, la intención es mostrar algunos antecedentes históricos de la acumulación en el arte, con el objeto de contextualizar históricamente las obras que son objeto de mi estudio.

En el capítulo 2 he abordado cuestiones *generales* que pueden encontrarse asociadas a la acumulación y que podrían estar presentes tanto en las *acumulaciones*, como en los *apilamientos*, y en los *montones* (para lo que tienen en común los tres términos), siempre en relación a las obras de arte que son objeto de este estudio. Estas cuestiones son: la yuxtaposición, lo indiferenciado, lo inclasificable, los desbordamientos, la abundancia, la multiplicación, el todo, los almacenes...

En el capítulo 3, he tratado cuestiones que serían únicamente características de las *acumulaciones*, los *apilamientos* y los *montones*. Se trata de aspectos *específicos* de cada una de ellas, y que me permiten abordar qué es lo que las diferencia, siempre en relación al arte occidental de finales de la década de los 50 y década de los 60.

Por otra parte, en ocasiones he realizado una introducción con carácter histórico en relación a las cuestiones planteadas, a fin de conocer sus antecedentes en la Historia del Arte.

Finalmente, en el capítulo 4 relaciono las *acumulaciones*, *apilamientos* y *montones*, con una serie de imágenes presentes en determinados momentos de la Historia del Arte. Las considero en tanto que *reminiscencias*, en la medida en que en algunas obras de finales de los 50 y década de los 60, podría evocarse su presencia. Estas imágenes han sido: el entrelazado, las zarzas, la montaña, los almiarés, las nubes, los humos, los túmulos neolíticos, el pilar y las pirámides. En relación al estudio de este tipo de imágenes, quiero mencionar lo que sugiere J. Fernández Arenas al respecto:

“Pero como toda obra está dependiendo de una tradición formal y técnica, lo que constituye la urdimbre del tejido de las formas, también es conveniente conocer las relaciones de semejanza que pueda tener con obras de otros tiempos –lo que constituiría un estudio diacrónico-”³⁰.

.

Se ha trabajado a partir de las siguientes fuentes documentales: obras de arte realizadas por artistas de finales de los 50 y década de los 60, así como obras de arte de artistas de períodos históricos anteriores. En las imágenes que se muestran, aparecen los siguientes tipos de obras: bocetos, dibujos, grabados, escritos, gráficos, pinturas, esculturas, fotografías, fotogramas de cine y vídeo, publicaciones de los artistas, documentos gráficos de exposiciones, acciones e instalaciones realizadas.

En relación al período que es objeto de mi estudio, se ha trabajado sobre textos escritos por los propios artistas: escritos testimoniales, entrevistas, declaraciones y ensayos de los propios artistas.

Relación de artistas sobre cuyos textos se ha trabajado: Carl André - Robert Barry - Ian Baxter - George Brecht - John Cage - Walter de María - Jean Dibbets - Alex

³⁰ José Fernández Arenas. *Teoría y metodología de la historia del arte*. Ed. Anthropos. Barcelona 1990, p. 173.

Hay - Michael Heizer - Douglas Hueble - Robert Indiana - Jasper Johns - Asger Jorn - Donald Judd - Allan Kaprow - Barry Le Va - Roy Lichtenstein - Richard Long - George Maciunas - Robert Morris - Claes Oldenburg - Eduardo Paolozzi - Robert Rauschenberg - James Rosenquist - Carole Schneemann - Robert Smithson - Daniel Spoerri - Ben Vautier - Bernar Venet - Wolf Vostell - Jeff Wall - Andy Warhol - Tom Wesselmann.

En relación a las diferentes cuestiones planteadas, además de a los artistas referidos anteriormente, sobre cuyas obras de arte y escritos se ha trabajado, se hace alusión directa en el texto del presente trabajo de investigación, a la obra de los siguientes artistas:

Vito Acconci - Arman (Armand Fernández) - Keith Arnatt - John Baldessari - Ingrid Baxter - Lynda Benglis - César (César Baldaccini)- Christo (Christo Javacheff) - Erik Dietmann - Rafael Ferrer - Robert Filliou - Raymond Hains - Sol Le Witt - Lee Lozano - Tom Marioni - Dennis Oppenheim - Michelangelo Pistoletto - Gerhard Richter - Edward Ruscha - Richard Serra - Peter Smithson - Alison Smithson - Jacques de la Villeglé.

A su vez, se muestra la obra de los siguientes artistas, en relación a las diferentes cuestiones planteadas:

Eleano Antin - Bernd Bechner - Hilla Bechner - Joseph Beuys - Marcel Broodthaers - Jim Dine - Joseph Kosuth - Guerrilla Art Action Group - Ludwig Gosewitz - Hans Haacke - Duane Hanson - Dick Higgins - On Kawara - Jannis Kounellis - Mario Merz - Bruce Nauman - Allan Saret - Emmett Williams.

La historia del arte es una disciplina con un carácter fundamentalmente humanístico e interdisciplinar. Por ello, con frecuencia recurre a otras disciplinas, como la sociología, psicología, antropología, filosofía, historia, economía...; señala en este sentido Fernández Arenas:

“Esta doble servidumbre de la historia del arte respecto a la historia general, no debe continuar considerándose como tal, sino que debemos entenderla dentro del contexto de interdisciplinariedad que debe imbuir a ambas ciencias y que

debe hacerse extensivo a la sociología, la psicología, la antropología y la lingüística. (...) Existen motivaciones históricas, estéticas, lingüísticas y sociales en el origen de la obra de arte. La historia del arte por tanto, es historia, es técnica, es filosofía, es sociología, es psicología. Es una disciplina eminentemente humanística, con la exigencia de una pluralidad metodológica”³¹.

Así, para el desarrollo del presente trabajo de investigación, he trabajado sobre textos de diferente procedencia (además de los textos de los propios artistas): textos de crítica de arte, historia del arte, filosofía del arte, lenguaje y psicología del arte, sociología, historia, antropología, psicología, filosofía, economía y literatura. Los textos sobre los que he trabajado fueron escritos principalmente durante el período que es objeto de mi estudio; pero también he recurrido a textos de períodos anteriores y posteriores, con el objeto de contextualizar históricamente las cuestiones tratadas.

A continuación hago una relación de los autores sobre los que he trabajado:

1. *Crítica de arte*³²: Lawrence Alloway - Guillaume Apollinaire - Gregory Battcock - Liza Bear - Suzaan Boettger - Achille Bonito Oliva - Catherine Bonpuis - David Bourdon - Martin H. Bush - Germano Celant - John Coplans - Susan Davidson - René Denizot - Peter Frank - Thomas H. Garver - Jorge Glusberg - Clement Greenberg - Otto Hahn - Artur Heras - Walter Hopps - Max Kozloff - Lucy R. Lippard - Michael Lobel - Michael Lüthy - Tom Marshall Armstrong - Douglas Mc Gill - Robert Morgan - Stephen Prokopoff - Carter Ratcliff - Pierre Restany - Bárbara Rose - Harold Rosenberg - Willoughby Sharp - Berta Sichel - Alan R. Solomon - Gilberto Sorrentino - William Spurlock - Gene R. Swenson - Marcia Tucker - William Wilson.
2. *Historia del arte*: Luciano Anceschi - Javier Arnaldo - Juan Manuel Bonet - Francisco Calvo Serraller - José Luis Cano de Gardoqui García - Victoria Combalía - Thomas Crow - Arthur C. Danto - Estrella De Diego - Briony Fer - David Batchelor - José

³¹ Ibid., pp. 21-31.

³² Ibid., p. 36. “La crítica de arte parece estar más próxima al arte contemporáneo de cada momento que la historia del arte. Ésta, por el contrario, parece aproximarse más a la ciencia, reclusa en los recintos universitarios”.

Fernández Arenas - Aurora Fernández Polanco - Alfred Frankenstein - John Golding - Ángel González García - Charles Harrison - Barbara Haskell - Rosalind E. Krauss - Stiles Kristine - Horst W. Janson - Erle Loran - María del Mar Lozano Bartlozzi - Keswick Maggi - Simón Marchán Fiz - Nancy Marmer - Douglas C. McGill - James Meyer - Francisco Pacheco - Carmen Pardo Salgado - Francisca Pérez Carreño - Peter Howar Selz - Tonia Raquejo - Robert Rosenblum - Guillermo Solana - Karin Thomas - Daniel Wildenstein - John Wilmerding - Paul Wood.

3. *Filosofía del arte*: Walter Benjamin - Max Bense - Benjamin H. D. Buchloh - Omar Calabrese - Noël Carroll - Fernando Castro Flórez - Hal Foster - François Jullien - Susanne Langer - 'Longino' - Abraham Moles - Yvette Sánchez - Susan Sontag - Paul Virilio.

4. *Lenguaje y psicología del arte*: J. J. Beljon (Joop Beljon) - Enrique Domínguez Perela - Anton Ehrenzweig - E. H. Gombrich - Felicia Puerta Gómez.

5. *Sociología*: Jean Baudrillard - Oscar Blanco - Guy Debord - Marcela Domine - Néstor García Canclini - Marcelo Gómez - Michael Hardt - Berta Hiriart - Adriana Imperatore - Harold R. Kerbo - Irene Khan - Gerhard E. Lenski - Pilles Lipovetsky - José Miguel Marinas - Marshall McLuhan - Alicia Montes - Edgar Morin - Blanca Muñoz - Antonio Negri - Mariel Soriente - Alain Touraine - Víctor W. Turner - Ana María Zubieta.

6. *Antropología*: Juan Eduardo Cirlot - Catherine Clément - Mircea Eliade - Caroline Humphrey - Julia Kristeva - Brian Leigh Molyneaux - Piers Vitebsky.

7. *Economía*: John K. Galbraith - David S. Landes - José Manuel Naredo - Joseph E. Stiglitz - Herman der Wee.

8. *Psicología*: Jean Piaget.

9. *Filosofía*: Giorgio Agamben - Roland Barthes - Christian Delacampagne - Gilles Deleuze - Jacques Derrida - Michel Foucault - Félix Guattari - Fredric Jameson - Immanuel Kant - Miguel Morey - Georges Perec - Rosa María Rodríguez Magda - Eugenio Trías.

10. *Historia*: José Ramón Díez Espinosa - Eric Hobsbawm - Giuseppe Mammarella - Marc Nouschi.

11. *Literatura y poesía*: Charles Baudelaire - Mario Benedetti - Stéphane Mallarmé - Edgar

Allan Poe - Ernesto Sábato - Enrique Vila-Matas.

En relación a los autores anteriormente mencionados, se citan con *frecuencia* sus textos en tanto que fuentes documentales.

.

En relación al período de la Historia del Arte que es objeto de mi estudio, quiero plantear un breve esquema histórico con el objeto ordenar cronológicamente algunos de los hitos fundamentales que tuvieron lugar. En este esquema sólo incluyo algunos de los artistas que son objeto del presente trabajo de investigación:

- 1953. Colaboración entre J. Cage y R. Rauschenberg.
- 1956. Exposición *This is Tomorrow* del independent group, en la Whitechapel Art Gallery de Londres.
- 1957. Surge la internacional situacionista.
- 1958. Exposición de Jasper Johns en la galería Leo Castelly Gallery de New York.
- 1959. A. Kaprow realiza *18 Happenings in 6 Parts*, en la Galería Reuben, New York.
- 1960. Surge el grupo nouveau réalisme en París.
- 1960. A. Warhol y R. Lichtenstein incluyen viñetas y publicidad en sus pinturas.
- 1961. C. Oldenburg realiza *The Store*, en el East Village de New York.
- 1962. G. Maciunas organiza en Alemania un encuentro internacional, considerado como el nacimiento del movimiento fluxus.
- 1965. D. Judd escribe “Specific Objects”, entendido como uno de los escritos fundamentales del minimalismo.
- 1967. Se organiza la primera exposición de arte povera, en Im Spazio, Venecia.
- 1968. S. Siegelau organizó la primera exposición de arte conceptual, *January 5-31, 1969*, en las oficinas vacías del edificio McLendon, New York.
- 1968. R. Morris escribe en el número de abril de la revista *Artforum*, el artículo

“Antiforma”.

1968. Se plantea el concepto de *land art* en la exposición celebrada en la Galería Dwan de New York.

.

J. Fernández Arenas³³, en su libro *Teoría y metodología de la historia del arte*, hace una relación de las principales teorías del arte planteadas en el estudio de la historia del arte. Considera que todo planteamiento metodológico para el estudio de la historia del arte viene acompañado de su correspondiente teoría del arte: “Cualquier método, en suma, se hace desde una teoría”³⁴. Así mismo, expone toda una serie de cuestiones y problemas fundamentales desarrollados desde las diferentes teorías del arte. Así, por ejemplo, hace referencia a aspectos formales, de significado, connotativos, simbólicos, comunicativos, de lenguaje, contextuales, biográficos, técnicos, etc...

Y es en este punto en el que me encuentro ante una situación un tanto *particular*, pues el arte de este período se caracteriza por cuestionar, en mayor o menor medida, aquellos aspectos en torno a los cuales se habían venido articulando las principales teorías del arte. A este sentido se refiere el crítico de arte M. Lüthy, quien considera que los artistas de la década de los 60 habrían cuestionado toda una serie de ideas con las que el arte tradicionalmente se habría visto asociado:

“In the 1960s art appeared to rid itself in an offensive manner of everything that up until then could have been regarded as part of its concept. Beauty, exclusiveness, individuality, significance, artistry, complexity, depth,

³³ Ibid., pp. 33-34. En la parte introductoria de su libro, J. Fernández Arena propone dos objetivos fundamentales para el estudio de la historia del arte; uno aislacionista que pretende el estudio de las obras en sí mismas, y otro contextual, en la medida en que es puesta en relación con el entorno social, económico, ideológico: “El objetivo primordial del historiador de arte debe ser analizar, leer e interpretar las leyes internas de la obra, su composición formal, temática y significante. De este trabajo se derivará una valoración morfológica, técnica e iconográfica que permitirá catalogarla y clasificarla en una escala de valores artísticos, culturales e incluso económicos. Este objetivo, punto de partida para cualquier otro, podemos denominarlo aislacionista. (...) Pero la obra de arte nace en un contexto histórico, tiene un origen, un autor, una finalidad, unos destinatarios, unos condicionantes económicos, ideológicos, sociales y poéticos. (...) Este objetivo es un proceso científico de experto y podemos llamarlo contextualista. Para realizar este proceso es cuando más debe acudir a la ayuda de otras disciplinas”.

³⁴ Ibid., p. 135. “No es fácil precisar con exactitud el carácter de este elemento teórico, pero, de hecho, cada historiador parte de una definición propia de arte, de historia, de lenguaje y asigna un origen y función distinta al hecho estético dentro de la sociedad. Estos puntos de partida teóricos conllevan a una práctica historiadora diferente”.

originality were at a stroke no longer mandatory categorías”³⁵.

Así, por ejemplo, durante este período con frecuencia la obra de arte no es entendida en tanto que totalidad organizada y diferenciada³⁶, con unos límites que la contengan, dejando de considerarse sus aspectos formales, estructurales, técnicos... En este sentido, la crítica de arte L. Lippard refiere cómo el arte de los 60 mostraba interés por traspasar los límites dentro de los cuales se entendía que el arte debía desenvolverse: “El marco estaba allí para romperse. (...) Gran parte de esta discusión tenía que ver con los límites, con los límites impuestos por los contextos y definiciones artísticos convencionales. (...) La escapada fue temporal”³⁷. En relación al desinterés por los valores compositivos, de ordenación interna de la obra, se podría citar a la historiadora del arte F. Pérez Carreño: “La obra mínima se caracteriza por la carencia de diferenciación interna en el objeto artístico, o por una diferenciación mínima y una articulación casi inexistente entre sus elementos”³⁸.

Por el contrario, en el modelo de interpretación para la obra de arte que propone Fernández Arenas, sugiere que la obra de arte se establece en base a unos principios compositivos³⁹, de ordenación interna, y a partir de unos límites que la contienen:

³⁵ Michael Lüthy. “The consumer article in the art world: on the para-economy of American pop art”. VVAA. *Shopping. A Century of Art and Consumer Culture*, (el catálogo es publicado con motivo de la exposición). Ed Hatje Cantz Publishers. Schirn Kunsthalle, Frankfurt 2002, p. 148.

³⁶ Ibid., p. 146.

J. Fernández Arenas, en el modelo que propone para la interpretación de la obra de arte, sugiere lo que caracterizaría a la obra de arte en tanto que objeto de estudio: “Precisamente esta estructura signica o icónica, que es la obra de arte, se puede definir como un todo individualizado (...) La obra de arte es algo único, individual, irrepetible. Aquí se fundamenta la autenticidad irrepetible, que no se puede desdoblar en copias, sino en imitaciones o falsificaciones”.

³⁷ Lucy R. Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. (Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972)*. University of California Press. 1973). Trad.: Mª Luz Rodríguez Olivares. Ed. Akal, Madrid 2004, pp. 17-26-28.

³⁸ Francisca Pérez Carreño, op. cit. p. 143.

³⁹ José Fernández Arenas, op. cit., pp. 94-143-144-158-159. En el modelo que propone para la interpretación de la obra de arte, J. Fernández Arenas hace mención a los aspectos formales presentes en las obras de arte. Considero que contrasta de manera significativa con el cuestionamiento de los valores formales que plantean los artistas de finales de los 50 y década de los 60: “La totalidad compleja de la obra no es una unidad indiferenciada, sino una totalidad integrada. Esta totalidad se define como una “estructura”: distribución, orden y composición de un todo que se puede aplicar a una persona humana, a un edificio, a un cuadro o a un simple objeto artificialmente realizado con la intención de ser contemplado, comunicando algo. Cada una de las distintas partes, materias, formas y temas están en relación entre sí como integrantes de un orden superior que se llama estructura. Cada parte es necesaria en este todo estructurado, sin que por ello pierda su razón de ser individual. Pero la totalidad tampoco está formada por la suma de las partes, sino que es una estructura de orden superior y distinto, como una catedral tampoco es la suma de las piedras que la componen, ni un cuadro es la adición de materias, colores o figuras. (...) Por tanto, la historia del arte como ciencia ha de descubrir estas leyes internas de composición (análisis aislacionista del hecho estético), además de las leyes históricas en las que enraiza la obra (análisis contextualista del hecho histórico). El conocimiento de esta totalidad estructurada es lo que se puede conseguir con un correcto método de interpretación. (...) La aportación más importante del gestaltismo a la historia del arte es la teoría de la percepción de la forma. (...) al establecer que toda obra de arte posee, como el hombre, una fisonomía. (...) Lo importante, por tanto, en la interpretación es la comprensión visual de las formas representativas, es decir, captar y analizar las cualidades visuales (fisonomía), las formas y figuras. El segundo momento sería identificar la figuración y el orden que cada una de las partes tiene dentro del conjunto. La ordenación se hace en el espacio y en el plano, y dentro de este orden se mueven los temas figurales que apreciamos por su figura y distinguimos como objetos distintos: vemos la figura de un hombre, de un animal, de un árbol, de elementos arquitectónicos u objetos figurados en la obra. Pero aún antes de conocer cuál es el asunto representado por ese conjunto de elementos o por uno solo (acto reflejo que hemos de realizar apoyados en ciertas leyes convencionales) identificamos formas o temas figurales. (...) A. Schmarsow siente una preocupación por determinar las leyes

“Aplicando estos conceptos a la composición figural, quiere decir que existen unas leyes o códigos de ordenación. A la primera de estas leyes podemos denominarla la ley de marco: la figuración está determinada por unos límites del plano y del espacio que llamamos arriba-abajo, derecha-izquierda. Dentro de estos límites se mueve la figuración, conforme a otras leyes secundarias: la geometría, el centro, el equilibrio y el ritmo”⁴⁰.

Durante este período, con frecuencia el artista tampoco se atiene a las técnicas que tradicionalmente se han empleado en la realización artística. Por ejemplo, Warhol cuenta que decidió tirar por la bañera sus acuarelas y tintas, quedándose fascinado por el reguero de colores que formaban. O el caso de la obra *Tas de Charbon* (1963), del artista francés Bernat Venet; en ella se utiliza carbón como material, dejándolo caer en el suelo formando un montón, como técnica de realización.

Los mismos artistas ponen en suspenso el valor de la autoría, la originalidad, la creatividad o la expresividad que pudiera encontrarse asociada a sus obras. En este sentido se podría citar al artista francés D. Spoerri, quien no se consideraba un profesional del arte: “Mon profil était Fluxus dans la mesure où je n'étais pas un professionnel d'art”.⁴¹ Estos planteamientos contrastan con aquellas teorías del arte que ponían el acento en la autoría, que situaban al artista como protagonista del hecho artístico. En este sentido se puede citar a Fernández Arenas:

“Todas las teorías de arte, los trabajos técnicos y las biografías centran su atención en este eje de la creatividad personal como explicación de las obras de arte. Es un síntoma de la importancia que toma el artista como genio creador y la valoración que se dará a las obras de arte desde la autoría, prescindiendo de otros valores sociales, lingüísticos o culturales que la historia del arte recuperará más tarde”⁴².

compositivas del arte (...) con la intención de hallar unos conceptos fundamentales para su interpretación (...) La simetría, la proporción y el ritmo entendidos como reflejo del comportamiento humano suponen una interpretación desde la "Einfühlung" (empatía)".

⁴⁰ Ibid., p. 161

⁴¹ Otto Hahn. *Daniel Spoerri*. Ed. Flammarion, París 1990, p. 50

⁴² José Fernández Arenas, op. cit., p. 61

También los artistas de este período dejan de interesarse por el contenido o significado connotado que la obra de arte pudiera llevar asociado. Así, con frecuencia en el arte de finales de los 50 y década de los 60 se habla del carácter transparente de la obra de arte, que lo que se ve es lo que es, que no hay nada oculto, por desvelar o interpretar⁴³. Así, por ejemplo, S. Sontag sugería en su ensayo *Contra la interpretación*, escrito en 1964, que la interpretación podía tener un efecto asfixiante y empobrecedor para la obra de arte:

“La actual es una de esas épocas en que la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante. (...) la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. (...) La interpretación, basada en la teoría, sumamente cuestionable, de que la obra de arte está compuesta por trozos de contenido, viola el arte. Convierte el arte en artículo de uso, en adecuación a un esquema mental de categorías”⁴⁴.

Así pues, considero que para el presente trabajo de investigación se tendrán que abordar todos estos aspectos (formales, compositivos, de autoría, de significado connotado, técnicos, etc...) teniendo en cuenta el particular modo en que se hacen “*presentes*” durante este período.

Susan Sontag refiere que: “La primera experiencia del arte debió de ser la de su condición prodigiosa, mágica”⁴⁵. Si ponemos el acento en este carácter prodigioso y mágico, podríamos pensar que la obra de arte es de difícil anticipación, poco o nada previsible, que aparece o desaparece sin ninguna lógica, o que se *presenta* del modo en que menos se la espera.

⁴³ José Fernández Arenas. *Ibid.*, pp. 140-154-168-169. En su modelo para la interpretación de la obra de arte, también Fernández Arenas hace mención a los aspectos de contenido. Aspectos que, en mi opinión, contrastan de manera significativa con los planteamientos presentes en el arte de finales de los 50 y década de los 60, relativos al contenido en la obra de arte: “La interpretación de la obra de arte es objetivo primordial de la ciencia del arte (...) Toda obra de arte, en cuanto que es un signo comunicativo ofrecido a la contemplación sensual (sonora, la música; verbal o mixta, la poesía) tiene unos contenidos. Incluso las formas son contenidos. Entendemos la expresión “contenido” en sentido amplio, comprendiendo todo lo que se contiene dentro de la obra de arte y que se ofrece al conocimiento contemplativo y mental del hombre. (...) Pero el hecho artístico, como signo, como lenguaje, como medio de comunicación es vehículo transmisor de un significado profundo que nos comunica la actitud ante la problemática de la vida del hombre. (...) El significado se deduce como una connotación del signo plástico que se convierte así en síntoma, señal, indicio o documento histórico de un fenómeno cultural histórico”.

⁴⁴ Susan Sontag. *Contra la interpretación y otros ensayos* (*Against interpretation and other Essays*, 1964). Traducido por Horacio Vázquez Rial. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1984, pp. 20 -22.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

.

Estas cuestiones constituyen, entre otras y a grandes rasgos, el motivo de este trabajo de investigación. Todas ellas girando en torno a las acumulaciones, apilamientos y montones realizados durante este período, siendo de destacar los diferentes rostros con los que se nos pudiera haber manifestado esta acumulación, tal y como he venido refiriendo, y en tanto que propuesta de enfoque que considero relevante desarrollar. Uno pudiera entender entonces el arte de este período, incluso como una acumulación de acumulaciones, lo cual, desde luego, no es poco.



Maciunas, G. 1976. Comida celebrada en su honor. New York. Foto Peter Moore.

1.2. Finales de lo 50 y década de los 60

1.2.1. Los años gloriosos, la edad de oro

El historiador E. Hobsbawm denomina al período que va desde 1947 a 1973 como *edad de oro*, en la medida que tanto EEUU como parte de Europa habrían alcanzado, por diferentes motivos, una prosperidad hasta entonces desconocida, sobre todo si se compara con lo que él denomina *Era de las catástrofes* (Primera Guerra Mundial, Depresión del 29, Segunda Guerra Mundial). La Era de las catástrofes habrían marcado profundamente a toda una generación, haciendo posteriormente posible el desarrollo de una nueva generación política, así como de un nuevo clima social, preocupado por que todo aquello no volviera a ocurrir:

“A una época de catástrofes, que se extiende desde 1914 hasta el fin de la segunda guerra mundial, siguió un período de 25 o 30 años de extraordinario crecimiento económico y transformación social, que probablemente transformó la sociedad humana más profundamente que cualquier otro período de duración similar. Retrospectivamente puede ser considerado como una especie de edad de oro, y de hecho así fue calificado apenas concluido, a comienzos de los años setenta”⁴⁶.

Prosperidad, que según también Hobsbawm, no se habría manifestado en Europa hasta finales de los 50 o principios de los 60⁴⁷.

⁴⁶ Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XX. (Age of extremes, the short twentieth century 1914-1991)*. 1ª ed. Londres 1995). Trad. J. Fanci, J. Ainaud, C. Castells. Ed. Crítica, Barcelona 2006. pp. 15-16-260. “Pero no fue hasta que se hubo acabado el gran boom, durante los turbulentos años setenta, a la espera de los traumáticos ochenta, cuando los observadores -principalmente, para empezar, los economistas- empezaron a darse cuenta de que el mundo, y en particular el mundo capitalista desarrollado, había atravesado una etapa histórica realmente excepcional, acaso única. Y le buscaron un nombre: los “treinta años gloriosos” de los franceses (les trente glorieuses); la edad de oro de un cuarto de siglo de los angloamericanos (Marglin, S., y Schor, J. eds., *The Golden Age of Capitalism*, Oxford, 1990). El oro relució con mayor intensidad ante el panorama monótono o sombrío de las décadas de crisis subsiguientes”.

⁴⁷ Ibid., p. 261. “En cualquier caso, los beneficios materiales del desarrollo tardaron lo suyo en hacerse sentir. En Gran Bretaña no fue hasta mediados de los años cincuenta cuando se hicieron palpables. Antes de esa fecha ningún político hubiese podido ganar unas elecciones con el citado eslogan de Harold Macmillan. Incluso en una región de una prosperidad tan espectacular como la Emilia-Romana, en Italia, las ventajas de la “sociedad opulenta” no se generalizaron hasta los años sesenta (Francia, M. y Muzzioli, G., *Cent'anni di cooperazione: La cooperazione di consumo modenese aderente alla lega dalle origini all'unificazione*, Bolonia 1984, pp. 327-329). Además, el arma secreta de una sociedad opulenta popular, el pleno empleo, no se generalizó hasta los años sesenta, cuando

Al parecer, el trauma producido por la Era de las catástrofes (según afirma Hobsbawm) sí que pudo ser una de las causas que propiciaron el posterior desarrollo, es decir, que por una vez hubiera sido posible aprender de la historia:

“Es un error suponer que la gente nunca aprende nada de la historia. La experiencia de entreguerras y sobre todo la Gran Depresión habían sido tan catastróficas que nadie podía ni siquiera soñar, como tantos hombres públicos tras la primera guerra mundial, en regresar lo antes posible a los tiempos anteriores a las alarmas antiaéreas. Todos los hombres (las mujeres apenas tenían cabida en la primera división de la vida pública por aquel entonces) que esbozaron lo que confiaban serían los principios de la economía mundial de la posguerra y del futuro orden económico mundial habían vivido la Gran Depresión”⁴⁸.

1.2.2. 1950-1973, Período de prosperidad y consenso en los países occidentales. Desarrollo del *Estado del Bienestar*

Una vez finalizada la 2ª guerra mundial, se inicia la reconstrucción de unos países que habían sido devastados durante la guerra. Tras la inmediata posguerra, se produce un período de crecimiento en los países occidentales (entre 1950 y 1973), con una expansión social y económica sin precedentes, en los que apenas hay momentos de crisis significativos. Los 20 años de crecimiento iniciados tras la posguerra en los países occidentales, fueron equivalentes al crecimiento habido en estos países, durante el siglo y medio anterior de la historia⁴⁹. Así, por ejemplo, durante este período la tasa media de desempleo en los países occidentales fue del 2,6 %⁵⁰, siendo en Alemania del 1 % en 1960.

el índice medio de paro en Europa occidental se situó en el 1,5 por 100. En los cincuenta Italia aún tenía un paro de casi un 8 por 100. En resumen, no fue hasta los años sesenta cuando Europa acabó dando por sentada su prosperidad”.

⁴⁸ Ibid., p. 274.

⁴⁹ Jose Ramón Díez Espinosa, Ricardo M. Martín de la Guardia, Mª Luisa Martínez de Salinas Alonso, José Pelaz López, Vidal - Pablo Pérez López, Guillermo Pérez Sánchez. *Historia del mundo actual (desde 1945 hasta nuestros días)*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico - Caja Salamanca y Soria. Valladolid 1996, p. 20. “Las mejores condiciones de la reconstrucción europea de posguerra (...) permiten que, en apenas veinte años, la expansión sea equivalente al siglo y medio anterior de historia y que la posición europea se fortalezca en la producción mundial de bienes y servicios”.

⁵⁰ Carlos Barciela “La edad de oro del capitalismo. (1945-1973)”. En: Francisco Común, Mauro Hernández, Enrique Llopis (eds). *Historia económica mundial, siglos X-XX*. Ed. Crítica. Barcelona 2005, p. 35. “La tasa media de paro en el período 1950-1973, en los países de la Europa occidental, fue sólo del 2,6 por 100 de la población activa (...) En 1950 el desempleo era todavía un grave problema en países como Alemania (8,2) e Italia (6,9). Sin embargo, en Alemania dicha tasa había descendido al 1,1 en 1960 y al 1 en 1973. (...)”

No cabe duda que el nuevo clima político que siguió tras la 2ª guerra mundial contribuyó en gran medida a que se produjera este importante período de crecimiento social. En líneas generales, se puede decir que en el nuevo ordenamiento político predominó un clima de consenso, fundamentado en principios democráticos, de cooperación y tolerancia⁵¹. Entre otros, los siguientes políticos protagonizaron la creación de la Europa surgida tras la 2ª guerra mundial: R. Schuman, P. H. Spaak, K. Adenauer, A. de Gasperi, J. Monnet y P. Van Zeeland⁵²

Sin embargo, este período de consenso en base al cual se articula la política europea en el período 1945-1975, que hace posible la aparición e instauración del *Estado de Bienestar*, comienza a debilitarse en los años 1975-1980⁵³.

Con anterioridad a la crisis de los años 30, el papel que jugaba el Estado era secundario: “Hasta la crisis de los años 30, el papel del Estado fue secundario y se redujo prácticamente a las funciones que estableciera Adam Smith (defensa, justicia, gastos de gobierno, obras públicas)”⁵⁴.

Sin embargo, desde el fin de la 2ª guerra mundial, el Estado adquiere un papel protagonista en el establecimiento de políticas económicas y sociales que promueven la equidad y la instauración de derechos sociales, desarrollándose lo que se ha venido a llamar como *Estado del Bienestar*⁵⁵. Es así que, con la instauración del *Estado del Bienestar*, las

En conclusión, y en agudo contraste con los problemas de paro que azotaron a la Europa de entreguerras y a lo que sucedió tras la crisis petrolífera, el período 1950-1973, se caracterizó por unas excepcionales oportunidades que condujeron a una situación prácticamente de pleno empleo”.

⁵¹ Carlos Barciela, op. cit., p. 344-345. “¿Cómo fue posible una recuperación tan rápida? La respuesta a esta pregunta es muy compleja, pero tiene una clave: la voluntad de cooperación entre todos los países y la ausencia de medidas revanchistas. (...), en 1945 se impuso un espíritu de concordia y el deseo de construir un futuro en paz. (...) En la creación de este ambiente de concordia y de apuesta por un futuro de paz y prosperidad, desempañaron un papel fundamental los ciudadanos y los políticos convencidos de que otra Europa era posible, que la guerra era el mayor de los males y que había que evitar, a toda costa, un nuevo conflicto europeo. La Europa de 1945 tuvo la fortuna de contar con políticos como R. Schuman, P. H. Spaak, K. Adenauer, A. de Gasperi, J. Monnet y P. Van Zeeland. (...) Les movía un anhelo de paz y seguridad, que entendían no sólo como ausencia de guerra, sino también como la existencia de una sociedad más justa, más solidaria y más democrática”.

⁵² R. Schuman fue jefe de gobierno del Consejo de Francia hasta 1948. http://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Schuman (02-01-2013). P. H. Spaak, en 1950, fue elegido presidente del Consejo de Europa, contribuyó a crear las bases de la Comunidad Económica Europea. http://es.wikipedia.org/wiki/Paul-Henri_Spaak (02-01-2013). K. Adenauer fue primer canciller de la República Federal de Alemania. http://es.wikipedia.org/wiki/Konrad_Adenauer (02-01-2013). A. de Gasperi, político italiano, contribuyó a la creación de la Comunidad Europea. http://es.wikipedia.org/wiki/Alcide_De_Gasperi (02-01-2013). J. Monnet fue el primer jefe de la alta autoridad de la Comunidad Europea del Carbón y del Acero. http://es.wikipedia.org/wiki/Jean_Monnet (02-01-2013). P. Van Zeeland fue uno de los fundadores de la Liga Europea de Cooperación Económica. http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_van_Zeeland (02-01-2013).

⁵³ Jose Ramón Díez Espinosa, op. cit., p. 36. “La segunda etapa, entre 1975 y 1980, es un período de crisis. El Estado de Bienestar entra en una fase de desequilibrio y en una crisis de credibilidad y de confianza en su viabilidad. Se produce entonces el debilitamiento del consenso de posguerra”.

⁵⁴ Jose Ramón Díez Espinosa, op. cit., p. 33. “Hasta la crisis de los años treinta el papel del Estado fue secundario y se redujo prácticamente a las funciones que estableciera Adam Smith (defensa, justicia, gastos de gobierno, obras públicas). Tras la Gran Depresión, se produce un cambio radical en el papel del Estado como agente económico. El Estado asume la responsabilidad de la puesta en marcha de mecanismos que aseguren el pleno empleo de los recursos: el gasto público es el mecanismo compensador de la variable producción”.

⁵⁵ Jose Ramón Díez Espinosa, op. cit., pp.34-35-36. “Es ahora cuando debe atenderse el factor bienestar como segundo componente de la expresión capitalismo de bienestar keynesiano y dotar el gasto público de contenido social. Welfare State, État Providence,

políticas sociales dejan de tener un carácter asistencial, para constituirse en políticas activas que promueven el desarrollo democrático de la sociedad.

El desarrollo del *Estado de Bienestar* enlaza con las ideas económicas de John M. Keynes (1883-1946), que promueven un papel activo del Estado en la resolución de las crisis económicas:

“El gasto público (tras la Gran Depresión) se justifica en la medida en que combate la depresión y la crisis (elevación del gasto público mediante el déficit). Keynes ponía fin al mito del presupuesto equilibrado y de la neutralidad de la hacienda”⁵⁶.

De esta manera, el Estado interviene activamente en el desarrollo económico y social, incrementando sus funciones y el gasto público. Así, aumentan de manera sustancial los servicios sociales, implantándose los sistemas de seguridad social, una mayor y mejor asistencia sanitaria, un sistema educativo universal (que deja de estar destinado sólo a las élites), se desarrollan políticas de vivienda que atienden las necesidades de la población, aumentan los salarios, la posibilidad de acceder a un mayor tiempo libre (vacaciones y jubilación)...

Como efecto de estas políticas sociales, durante este período se atenuaron las desigualdades sociales, ampliándose en su conjunto la clase media, “hasta constituirse entre el 60 % y el 80 % del total social”⁵⁷. Se puede decir, en definitiva, que se promovió la

Wohlfahrtsstaat, o, en castellano, Estado de Bienestar, Sociedad de Bienestar, Estado Social, Estado Benefactor, etc., son algunos de los numerosos términos que han sido empleados para definir el sistema social que ha estado vigente desde la posguerra en las democracias occidentales –al margen del partido en el gobierno– y que ha permanecido más o menos intacto hasta el cambio decisivo de mediados de los años setenta. Una primera definición del Estado de Bienestar implicaría la responsabilidad estatal para asegurar unos mínimos básicos de protección social para sus ciudadanos. (...) En suma, concluye Mishra, pleno empleo, servicios sociales de carácter universal y asistencia social expresan la idea de responsabilidad colectiva para el mantenimiento de un mínimo nivel de vida como un derecho social. Supone la institucionalización del papel del gobierno en la contención de las desigualdades, en la prevención y alivio de la pobreza y en el mantenimiento de un adecuado nivel de vida mínimo para todos los ciudadanos. (...) Desde la posguerra, el Estado ha incrementado la dimensión cuantitativa de su intervención y ha ampliado significativamente sus funciones. Con todo, lo más llamativo es que esta presencia se ha convertido en permanente, estructural u orgánica, a modo de requisito imprescindible para el funcionamiento del sistema capitalista”.

⁵⁶ Jose Ramón Díez Espinosa, op. cit., p.33.

⁵⁷ Giuseppe Mammarella. *Historia de Europa contemporánea desde 1945 hasta hoy. (Storia d'Europa dal 1945 a oggi. Nuova edizione aggiornata 1995)*. Trad. Bignozzi, Juana y Ramos, Francisco J. Ed. Ariel Historia. Barcelona 1996, p. 235. “Gracias al aumento del consumo que, lento en la década de 1950, estalló literalmente en la de 1960, a la elevación del nivel de vida, a la integración cultural, determinada en parte por los medios de comunicación de masas y en parte por el más amplio acceso a la educación y a la cultura, tuvo lugar en Europa occidental un fenómeno que tiene muchas analogías con el que se produjo en Estados Unidos en el curso de la década de 1950, o sea el desarrollo de una gran clase media que, aunque conservara en su interior diferencias de rentas sensibles, adoptó valores de comportamientos y objetivos comunes. Es un fenómeno que a más largo plazo constituirá un factor de estabilidad... (...) Tanto en unos como en otros, la presencia de una clase media que ya constituye la gran mayoría del cuerpo social, y que según los países oscila en porcentajes de un 60 a un 80 % del total, obliga a los partidos, aun a los de tradición revolucionaria, a transformarse políticamente. Derecha e izquierda son connotaciones destinadas a perder parte de su valor histórico, mientras que los programas y las políticas de gobierno tienden a uniformarse según un modelo común”.

cohesión social, y la atenuación de las desigualdades de clase⁵⁸.

1.2.3. Una sociedad más democrática. Ampliación de derechos y libertades sociales

En la medida que se extienden los valores democráticos en la sociedad, se producen cambios en los hábitos y costumbres, promoviéndose una sociedad más tolerante (algunos autores la han denominado *La sociedad permisiva*⁵⁹).

Se cuestionan de manera recurrente las estructuras sociales, normas, valores y costumbres tradicionales, al mismo tiempo que se pretende una ampliación de las libertades y derechos sociales. Son característicos de este período, por ejemplo, los movimientos feministas, los movimientos en favor de los derechos sociales de las minorías étnicas⁶⁰, o la revolución sexual entre otros.

A su vez, surge también a finales de los 50 y comienzos de los 60, lo que algunos autores han denominado como *La Nueva Izquierda*, en un contexto de desencanto de los tradicionales partidos de izquierda⁶¹. En líneas generales, *La Nueva Izquierda* adopta una actitud crítica frente a los convencionalismos e inercias sociales⁶². En este sentido, pretende

⁵⁸ Carlos Barciela, op. cit., p. 342. "El tercer elemento fue el nuevo papel que desempeñó el Estado en los asuntos económicos. Un Estado que asumió responsabilidades para mantener el pleno empleo y promover el crecimiento económico, pertrechado con los instrumentos proporcionados por la teoría keynesiana. Es fundamental resaltar que la novedad no residió tanto en la intervención estatal en la economía, práctica muy antigua, como en que la misma contó, por vez primera, con un abanico razonable de objetivos y con una teoría económica científica que proporcionaba medios para alcanzarlos".

⁵⁹ G. Mammarella, op. cit., p. 259. "En la vida individual y en la social, el individuo tiende a recuperar espacios cada vez más vastos de libertad y de autodeterminación. Esto contribuirá a la revolución en el comportamiento y en las costumbres –sobre todo en las relaciones sexuales– que influirá profundamente en los valores tradicionales y que apoyará el advenimiento de la *sociedad permisiva*".

⁶⁰ G. Mammarella, op. cit., p. 259. "A partir de finales de la década de 1950 y durante toda la siguiente se manifestaron profundos cambios en el estilo de vida de los europeos, que se basan en el nacimiento de la sociedad del bienestar, la difusión de la cultura y el aumento del tiempo libre. (...) La generación de jóvenes que se forma en esta fase de transformación y de pasaje entre la vieja y la nueva moral, mientras por una parte es portadora de las instancias de renovación en nombre de una moralidad más auténtica y más adherida a los valores de libertad, por la otra cuestiona abiertamente la ética de la industria moderna, que subordina al individuo a las exigencias de la producción y de la ganancia. Las líneas más extremas del movimiento de contestación llegarán a invocar una libertad integral, incompatible no sólo con las estructuras y los valores de la sociedad capitalista, sino con cualquier otro modelo de sociedad real, que la contestación aspiraba a reemplazar por un tipo de convivencia enteramente nuevo".

⁶¹ G. Mammarella, op. cit., p. 259. "La nueva izquierda nace entre finales de la década de 1950 y el comienzo de la de 1960. (...) pero está estrechamente vinculado a un proceso de crecimiento económico-social y cultural que presenta fuertes analogías en todos los países de Europa occidental".

⁶² G. Mammarella, op. cit., p. 236. "la de la 'nueva izquierda'. Se trata de la oposición de una minoría activa y fuertemente politizada, que negará la existencia de un proceso de convergencia entre las clases y rechazará la colaboración declarada o subrepticia entre los partidos moderados y los de la izquierda histórica. En ella coexisten elementos de las ideologías tradicionales –socialismo, comunismo, anarquismo– a menudo reelaborados a la luz de nuevos análisis y de nuevas interpretaciones realizadas sobre los datos del cuadro social emergente, junto con elementos y temáticas estrechamente ligadas a los fenómenos sociales nuevos y al desarrollo de las nuevas tecnologías: la alineación en el trabajo, en especial del industrial, el problema ecológico, el nuclear. (...) La guerra de Vietnam, el movimiento de liberación latinoamericano, el de los derechos civiles de la minoría negra estadounidense, el de la revolución permanente china serán los puntos de referencia fundamentales de la nueva izquierda, en cuya ideología el motivo anárquico, libertario y antiautoritario será prevalente respecto del económico y social. Y será justamente la guerra de Vietnam y la campaña antiimperialista y antiautoritaria lo que, a finales de la década, llevará a la explosión de la nueva izquierda, cuya primera y más importante prueba política fue mayo del 68".

movilizar las conciencias en torno a diferentes cuestiones sociales⁶³. Así, por ejemplo, en relación a la política norteamericana subyacente al conflicto en Vietnam y en diferentes países latinoamericanos, en la reivindicación de los derechos de las minorías étnicas en EEUU, de protesta ante los crecientes problemas medioambientales, o por el carácter alienante de los nuevos modos de producción⁶⁴.

El importante movimiento juvenil ocurrido durante este período puede enmarcarse en esta dinámica de cuestionamiento de las estructuras sociales tradicionales. En este sentido, se puede decir que durante la década de los 60 se produce más una lucha generacional que una lucha de clases⁶⁵, en la medida que se asocia las diferentes manifestaciones juveniles con la crítica a las viejas formas de autoridad, y en tanto que renovación de las viejas costumbres, o moral imperante. En 1968, Theodore Roszak publica el libro *El nacimiento de una contracultura*, en el que hace referencia al movimiento juvenil ocurrido en la década de los 60, que plantea la irrupción de nuevos valores en la sociedad.

En este contexto puede situarse también el movimiento estudiantil de la década de los 60. Como he referido anteriormente, el desarrollo de la *Sociedad del Bienestar*, permite que las nuevas políticas sociales lleguen a una gran parte de la población. Así, la extensión del derecho a la educación, permite que el acceso a la universidad no sea privilegio

⁶³ G. Mammarella, op. cit., p. 262. Sin embargo, lo que se ha denominado como *La Nueva Izquierda*, puede englobar posicionamientos que pueden entenderse en principio como contradictorios. Así, coexisten un interés por las revoluciones ocurridas en Cuba y China (o por el pensamiento de Fidel Castro, Mao Zedong o Ho Chi-Min), con posicionamientos más libertarios, que cuestionan cualquier forma de autoritarismo. "La guerra de Vietnam fue vista no como un episodio de la más vasta confrontación política y militar entre Este y Oeste, sino, por una parte, como expresión de la voluntad de dominio mundial del capitalismo estadounidense y, por la otra, como lucha por la libertad y la independencia de los pueblos desheredados del tercer mundo. (...) representaba para los seguidores de la nueva izquierda [Vietnam] la degeneración típica de la fase final del capitalismo o, más allá de los términos de la lección marxista, la expresión de la voluntad de dominación de las sociedades tecnológicamente avanzadas. (...) Por otra parte, justamente en esos años, el comunismo aún ofrecía modelos que parecían interpretar las instancias revolucionarias y espontaneístas de las que se hizo portadora la nueva izquierda. Éstos son los del comunismo chino y de la guerrilla latinoamericana, (...) Castro, el Che Guevara, Ho Chi-Min, Mao Zedong se convirtieron en héroes de la juventud europea".

⁶⁴ J. R. Díez Espinosa, op. cit., p. 28. "Este tipo de organización del trabajo evidenciará en la década de los sesenta nuevos problemas: entre otros, aumento considerable del absentismo, desafección de los jóvenes hacia esta actividad laboral, atascos y demoras que perjudicaban el ritmo colectivo, proliferación de efectos físicos y psíquicos de los trabajadores sometidos a la monotonía y dureza de su actividad, etc".

⁶⁵ Marc Nouschi. *Historia del siglo XX. Todos los mundos, el mundo. (Le XXe siècle. Armand Colin Editeur 1995)*. Trad. Alicia Martorell. Ed. Cátedra, Madrid 1996, pp. 517-518. "Con la agitación en los campos universitarios de Berkeley, Berlín, Frankfurt, Milán, Tokio, y los "acontecimientos" de mayo de 1968 en París... y en Praga, se cierra el ciclo del compromiso maniqueo abierto durante el período entreguerras. Nadie esperaba en aquella época semejante incendio, algunas de cuyas consignas recordaban las de 1948. En 1968, los intelectuales vuelven a sintonizar con la sociedad, en particular con los "baby-boomers", generación de la posguerra que ya no se conformará con la acumulación material. Hasta el foso entre los discursos de los intelectuales y las preocupaciones económicas y sociales de las masas es inmenso. De todas las explicaciones posteriores, sólo una parece satisfactoria: el conflicto generacional. El 6 de junio de 1968, Edgar Morin escribe en Le Monde: "Alrededor de la articulación juventud-libertad/vejez-autoridad se desarrolla el conflicto tradicional dirigidos-dirigentes". Todas las fuerzas institucionales, la escuela, la universidad, los partidos políticos, los sindicatos, la administración se ven afectadas por este conflicto generacional que sustituye en cierto sentido a la tradicional lucha de clases. Gilles Deleuze, Michel Foucault (1926-1984), Herbert Marcuse (1898-1979), Jacques Derrida, Jacques Lacan (1901-1981), Louis Althusser..., se suman al campo rebelde y tratan de descifrar las "fuerzas reales que crean el pensamiento" (Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*). La sexualidad, la libertad de la mujer -El segundo sexo escrito por Simona de Beauvoir en 1949 encuentra su público a comienzos de los setenta-, el regionalismo ecológico, el apoyo a las luchas de los pueblos sin Estado".

exclusivo de unas élites, sino que, por el contrario, pase a extenderse a todas las clases sociales. En este sentido, “a comienzos de los 60 en Francia, Italia, Gran Bretaña y también Alemania (aunque menos), se triplica el nº de estudiantes universitarios, con respecto a los años de la inmediata posguerra”⁶⁶. Y el número de universitarios en los EEUU, de 1950 a 1973, pasa de 1,2 a 7 millones⁶⁷.

1.2.4. La nueva sociedad de consumo. Desarrollo de nuevas tecnologías y sistemas de producción

“Lo que determina el crecimiento no es ya solamente la acumulación de capital y la capacidad del manager, sino un conjunto de acciones dirigidas directamente hacia el crecimiento y la aparición de nuevas formas de producción y eficiencia del sistema económico.(...) el progreso económico no está ya vagamente determinado por la acumulación del capital y la organización del trabajo asalariado, sino también y de forma progresiva por la investigación científica y técnica, la formación y la reorientación profesionales, la movilidad de las informaciones y los factores de producción, las capacidades de acción prospectiva, etc.”.

(A. Touraine)⁶⁸

El desarrollo económico, afirma Hobsbawm, alcanzó un ritmo explosivo, dando paso a una economía de consumo masiva, que hizo que muchas regiones del planeta pasaran en poco tiempo de la Edad Media a la “Modernidad”:

“La economía mundial crecía, pues, a un ritmo explosivo. Al llegar los años sesenta, era evidente que nunca había existido algo semejante. La producción mundial de manufacturas se cuadruplicó entre principios de los cincuenta y principios de los sesenta, y, algo todavía más impresionante, el comercio mundial de productos elaborados se multiplicó por diez”⁶⁹.

Durante los años de la posguerra hasta la década de los 60 inclusive, se produce un

⁶⁶ G. Mammarella, op. cit., p. 259. “Una de las consecuencias del aumento del bienestar y de la movilidad social es la multiplicación de la población estudiantil. A comienzos de la década de 1960 en Francia, Italia, Gran Bretaña y en menor medida también en Alemania, el número de estudiantes universitarios se había más que triplicado con respecto a los años de la inmediata posguerra y, alentado por la casi total abolición de las tasas. (...) De lugar de preparación profesional para una élite restringida de extracción social bien determinada, las universidades se convertirán en punto de encuentro de masas juveniles de diferente origen social, prevalentemente burgués o pequeño burgués pero también de extracción obrera y campesina. La gradual atenuación de las diferencias de clase que se produce en la sociedad europea, gracias al aumento generalizado de los niveles de bienestar y de consumo, tendrá una correspondencia directa en la universidad, en el sentido de transformar sus tradicionales caracteres clasistas”.

⁶⁷ Carlos Barciela, op. cit., p. 364. “En Estados Unidos, el número de estudiantes universitarios pasó en dichas fechas [1950 a 1973] de 1,2 a 7 millones”.

⁶⁸ Alain Touraine. *La sociedad post-industrial. (La société post-industrielle*, 1969 Éditions Denoël, París). Trad. Juan Ramón Capella y Francisco J. Fernández Buey. Ed. Ariel, Barcelona 1969, pp. 153 -169.

⁶⁹ E. Hobsbawm, op. cit., pp. 264-291. “Pero para la mayor parte del planeta los cambios fueron tan repentinos como cataclísmicos. Para el 80 por 100 de la humanidad la Edad Media se terminó de pronto en los años cincuenta; o, tal vez mejor, sintió que se había terminado en los años sesenta”.

incremento sustancial de la producción industrial en los países occidentales. Así, Europa creció un 76 % en el período comprendido entre 1948-1955, y EEUU un 33 %. En el período 1958-1965, la producción industrial de los 6 países miembros del MEC aumentó un 52 %, y el producto nacional un 38 %⁷⁰.

En el cuadro adjunto se observa la evolución del PIB⁷¹ en determinados países, desde 1830 hasta 1970, siendo significativo el incremento ocurrido en las décadas de los 50 y 60.

Por ejemplo, según refiere D. S. Landes, la producción de automóviles en Japón, habría pasado de 32.000 unidades en 1950 a 5,3 millones de unidades en 1970:

“En 1950, Japón fabricó 32.000 vehículos (...) En 1960, la producción de coches ascendió a 482.000 unidades, de las que se exportaron 39.000, en torno al 8%. Una década después, Japón alcanzó la asombrosa cifra de 5,3 millones de automóviles”⁷².

⁷⁰ Carlos Barciela, op. cit., p. 350. “Los períodos más intensos de crecimiento fueron los de la recuperación (1947-1951) y los primeros años de la década de 1960 (1960-1964). (...) La producción industrial norteamericana aumentó en un 72 por 100 entre 1938 y 1947, mientras que disminuyó levemente la europea. En el período de recuperación, de 1948 a 1955, Europa creció un 76 por 100, pero Estados Unidos registró un notable 33 por 100”.

G. Mammarella, Giuseppe, op. cit., p. 237. “En conjunto, en siete años desde la entrada en vigor del MEC (1958-1965), mientras la producción industrial de los seis países aumentó en un 52 % y el producto nacional en un 38 %, el comercio intercomunitario subió en un 166 % y las exportaciones hacia los terceros países en un 51 %”.

⁷¹ “En macroeconomía, el producto interno bruto (PIB), conocido también como producto bruto interno (PBI) y en España como producto interior bruto, es una medida agregada que expresa el valor monetario de la producción de bienes y servicios finales de un país durante un período (normalmente, un año). Se trata de la macromagnitud por antonomasia de la ciencia económica”. En: <http://es.wikipedia.org/wiki/PIB>. (30-01-2012).

J. H. Galbraith, *Introducción a la economía. Una guía para todos (o casi)*. Biblioteca de bolsillo. Barcelona 2005, pp. 28-29-30-31. J. H. Galbraith critica la sobrevaloración actual del PNB, como medio de medición del grado de crecimiento y desarrollo alcanzado por un país: “En realidad, la importancia del PNB ha sido más bien sobrevalorada. (...) ¿Acaso porque es necesariamente incompleto y no puede medir más que una parte de las cosas de la vida? (...) En parte sí. (...) Una ciudad bien cuidada cuyos parques sean arreglados y cuyas calles se distinguen por su limpieza y seguridad puede tener una incidencia menor en el PNB que una ciudad que carezca de todas estas cualidades, pero en la que la industria y el comercio sean más activos. (...) Antes se había usted referido a la pornografía. Un establecimiento próspero de libros porno hace más por el PNB que la lucha contra la polución del aire. (...) El PNB no mide la calidad de vida. Sin embargo, nos da indicaciones útiles acerca de los movimientos de la producción de bienes y servicios. Hay que utilizarlo para lo que nos sirve sin perder de vista lo que se le escapa”.

Jorge Tizón García. *Apuntes para una Psicología basada en la relación*. Ed. Biblária, Barcelona 1995, p. 377. En relación a lo planteado por J. H. Galbraith, considero interesante hacer alusión a la crítica del mero *productivismo* que realiza Jorge Tizón García (psicoanalista), al mencionar la definición de salud mental que S. Freud formuló: “La fórmula de Freud asimilará pues la salud mental a esa capacidad de amar (...) y trabajar, es decir, crear productos (con esfuerzo), algo que debe diferenciarse (y que la experiencia humana, individual y social, diferencia claramente) del mero productivismo: productos creadores del hombre pueden serlo desde los resultados de un proceso material del proceso productivo hasta los bienes informacionales de la humanidad, desde un hijo a una relación interpersonal, desde una situación gozosa a una solidaridad en marcha.. Para todo ello se necesita un trabajo. Pero un trabajo presidido por el amor. De ahí la profundidad de la fórmula: amar y trabajar. Amar y soportar los trabajos que implica el amar. Trabajar, pero trabajar creadoramente por influencia del amor. No sólo amar y, por tanto, no sólo renunciar y abdicar ante los trabajos, ni tampoco ante los esfuerzos y los dolores que implica el amor”.

⁷² D. S. Landes. *La riqueza y la pobreza de las naciones*. (The wealth and poverty of nations. New York, 1998) Trad. Santiago Jordán. Ed. Crítica, Barcelona 2008, p. 440.

Estimaciones del PIB real per cápita de determinados países
(en dólares estadounidenses de 1960)

	1830	1860	1913	1929	1950	1960	1970
Bélgica	240	400	815	1.020	1.245	1.520	2.385
Canadá	280	405	1.110	1.220	1.785	2.205	3.005
Checoslovaquia	—	—	500	650*	810	1.340	1.980
Dinamarca	225	320	885	955	1.320	1.710	2.555
Francia	275	380	670	890	1.055	1.500	2.535
Alemania occidental	240	345	775	900	995	1.790	2.705
Italia	240	280	455	525	600	985	1.670
Japón	180	175	310	425	405	855	2.130
Países Bajos	270	410	740	980	1.115	1.490	2.385
Noruega	225	325	615	845	1.225	1.640	2.405
Portugal	250	290	335	380	440	550	985
Rusia/Unión Soviética	180	200	345	350	600	925	1.640
España	—	325	400	520	430	640	1.400
Suecia	235	300	705	875	1.640	2.155	2.965
Suiza	240	415	895	1.150	1.590	2.135	2.785
Reino Unido	370	600	1.070	1.160	1.400	1.780	2.225
Estados Unidos	240	550	1.350	1.775	2.415	2.800	3.605

* Cifra corregida por el profesor Bairoch.

FUENTE: Bairoch, «Main Trends in National Economic Disparities», en Bairoch y Lévy-Leboyer, eds., *Disparities in Economic Development*, p. 10.

P. Bairoch; "The Main Trends in National Economic Disparities since the Industrial Revolution."

P. Bairoch, M. Lévy-Leboyer (eds.), *Disparities in Economic Development since the Industrial Revolution*, Macmillan, London (1981), pp. 3-17⁷³

Desde principios de la década de los 50⁷⁴, contribuyen a este incremento sustancial de la producción industrial⁷⁵, el desarrollo de nuevas tecnologías y de nuevas formas organizativas del trabajo, que posibilitan la optimización de la productividad. Así, se extiende la estandarización y el sistema de producción en masa, introduciéndose el *taylorismo* y el *fordismo* en los modos de producción, trasladándose a buena parte del sistema productivo⁷⁶.

En 1969, el sociólogo francés A. Touraine consideraba que Europa hacía sólo 10 ó

⁷³ D. S. Landes, op. cit., p. 219.

⁷⁴ José Díez Espinosa, op. cit., p. 27. "La nueva tecnología permite que la producción en masa, privativa de algunas ramas industriales de la economía de los Estados Unidos en el período de entreguerras, se difunda desde 1950 al conjunto del aparato productivo y a otras economías capitalistas. La nueva tecnología da lugar a la estandarización productiva de un mismo tipo de mercancía".

⁷⁵ J. M. Naredo, op. cit., p. 50. El economista J. M. Naredo cuestiona la sobrevaloración actual del productivismo: "Con todo, el utilitarismo contribuyó a establecer esa identidad hoy tan omnipresente entre el bienestar y la felicidad de los humanos y la indiscriminada multiplicación de mercancías en que estaba interesada la empresa capitalista, y, en general de objetos materiales obtenidos por el hombre que, para evitar cualquier duda al respecto, se incluyen comúnmente bajo la denominación general de "bienes". Se preparó así el terreno para que se extendiera el afán de conseguir su aumento indefinido que presidió el nacimiento de la ciencia económica, a la vez que su expresión monetaria se impuso como indicador eficiente de progreso, haciendo que los valores pecuniarios dominaran en la sociedad en detrimento de los valores vitales, contradiciendo de hecho los principios hedonistas enarbolados por el utilitarismo".

⁷⁶ Carlos Barciela, op. cit., p. 360. "El segundo elemento importante fue la modernización del sistema productivo europeo, incluyendo: a) cambios en la organización productiva, con la introducción de procedimientos de producción en masa (taylorismo y fordismo); b) el progreso tecnológico, en buena parte con innovaciones norteamericanas; y, c) la flexibilidad en la oferta de factores productivos. Los dos primeros elementos implicaron una "americanización" de la economía europea, que permitió grandes ganancias de productividad".

15 años que había entrado en el consumo de masas⁷⁷, y que a su vez, se podría pensar que los cambios sociales acaecidos hacían que la sociedad hubiera pasado de entenderse como una sociedad de la acumulación a una sociedad de la programación (como uno de los aspectos que habrían caracterizado a la sociedad industrial frente a la sociedad postindustrial):

“Se las denominará sociedades programadas si se intenta definir las ante todo por la naturaleza de su modo de producción y de organización. (...) Acaso sorprenda que se diga que el carácter más general de la sociedad programada consiste en que las decisiones y los combates económicos no poseen ya en ella la autonomía y el carácter fundamental que tenían en un tipo de sociedad anterior, definido por su esfuerzo de acumulación y por la obtención de beneficios a partir del trabajo directamente productivo. (...) Y que, por tanto, los problemas y los conflictos sociales se sitúan hoy más en el terreno del consumo que en el de la producción. (...) Mucho más importante es subrayar que las sociedades industriales avanzadas ya no son sociedades de acumulación, sino sociedades de programación”⁷⁸.

En relación al desarrollo de estos nuevos modos de producción, surgen nuevos tipos de productos, caracterizados por su nueva composición, mayor diversificación, variedad, multiplicación y en constante renovación. Estos nuevos productos se introducen en el mercado, en el establecimiento de nuevas estrategias publicitarias, de comunicación y marketing, desarrollándose nuevos lugares de venta.

En relación a la aparición de estos nuevos modos de producción, así como de los nuevos tipos de productos, surge la nueva *sociedad de consumo*. Se puede decir que esta sociedad de consumo hace su aparición por primera vez en lo EEUU, extendiéndose posteriormente a Europa y a Japón en la década de los 50, y desarrollándose de manera significativa en la década de los 60⁷⁹.

También contribuye al desarrollo de la nueva sociedad de consumo el incremento de los salarios habido durante el período 1950-1970, y por tanto, del poder adquisitivo de gran

⁷⁷ Alain Touraine, op. cit., p. 86. “Europa occidental ha entrado desde hace sólo diez o quince años en el consumo de masas”.

⁷⁸ Ibid., pp. 5-6-21-48.

⁷⁹ J. R. Díez Espinosa, op. cit., p. 29. “El modelo de la moderna sociedad de consumo, vigente en los Estados Unidos antes de 1945, se despliega por los países europeos y Japón desde los años cincuenta”.

parte de la población, que posibilita un mayor acceso al consumo: “Elevación de los salarios (1950-1970); mayor acceso al consumo. En los principales países de la OCDE la renta salarial real se incrementó como promedio en un 50 %”⁸⁰.

1.2.5. Crisis medioambiental y crecimiento demográfico

El período de intenso crecimiento económico y desarrollo ocurrido tras el fin de la 2ª guerra mundial, vino acompañado de un aumento de los problemas medioambientales. El incremento de la productividad, la aparición de nuevos modos de producción, nuevos tipos de productos, su carácter perecedero, o el incremento del consumo, tuvieron como efecto la aparición de problemas ecológicos en una dimensión hasta entonces desconocida. Así, se produce un incremento sustancial de las emisiones contaminantes, una sobreexplotación de los recursos y materias primas, un aumento exponencial de los residuos con problemas en su gestión, y de los procesos de desertificación.

Todo ello provocaría una preocupación creciente por los problemas ecológicos generados por unos nuevos modos de producción y consumo poco respetuosos con el entorno, que desembocará en un interés creciente por llevar a cabo un desarrollo sostenible.

Pero al incremento de los problemas medioambientales hay que añadir los problemas generados por el crecimiento demográfico más que significativo ocurrido durante el s. XX. Así, si la población mundial en 1800 era de 1.000 millones de habitantes, pasará a ser de 4.500 millones en 1980.

Sin embargo, en los países occidentales el crecimiento demográfico acelerado que se venía produciendo desde el s. XVIII⁸¹ se aminora a mediados del s. XX:

“Entre 1950 y 1970, la población de las economías desarrolladas aumentó un 26

⁸⁰ J. R. Díez Espinosa, op. cit., pp. 29-30. “La relación entre el capital y el trabajo se modifica sustancialmente desde la posguerra, según refleja la mayor presencia de las rentas de trabajo en la composición de la renta nacional. En todos los países occidentales la participación del factor trabajo en la renta nacional se elevó hasta alcanzar el 60 por 100 en Francia, Alemania y Canadá o el 70 por 100 en los Estados Unidos y Gran Bretaña. La estructura salarial ha reforzado el modo de consumo a través de varios procesos. De un lado, el aumento de las ganancias empresariales ha operado con los márgenes suficientes como para procurar una elevación de los salarios reales. Entre 1950 y 1970, la mejora de los niveles de productividad alimenta el ascenso de los salarios en las economías desarrolladas. (...) pero si crecieron en una medida suficiente que permitiera el acceso a mayores niveles de consumo. En los principales países de la OCDE la renta salarial real se incrementó como promedio en un cincuenta por ciento. (...) El segundo proceso salarial se relaciona con el abaratamiento de las necesidades de consumo más perentorias (alimentos y vestidos). Al disminuir su presencia en el gasto familiar, las condiciones de vida de la población han absorbido paulatinamente otros artículos o bienes”.

⁸¹ Herman Van der Wee. *Historia Económica mundial del s. XX. Prosperidad y crisis. Reconstrucción, crecimiento y cambio. 1945-1980* (*Der Gebremste Wohlstand. Wiederaufbau, Wachstum und Weltwirtschaft seit 1945*. Ed. 1984 Deutscher Taschenbuch Verlag GMBH & Co. K6, Munich). Trad. Gustau Muñoz. Ed. Crítica, Barcelona 1986, p. 105. “La revolución demográfica se inició en Europa occidental en el curso del siglo XVIII y se expandió a partir de ella hacia Norteamérica, Europa oriental y Australia. El crecimiento acelerado se detuvo hacia mediados del siglo XX en estas regiones, cuya población había pasado de unos 300 millones en 1850 a unos 850 en 1950”.

% (llega a 1.065 millones de personas). EEUU un 63 %, Japón un 55 %, y Europa un 21 %”⁸².

“Tras una elevación transitoria después de la segunda guerra mundial, las tasas de natalidad se situaron en Occidente a comienzos de los años sesenta en un nivel estable y bajo. La mortalidad en cambio retrocedió a lo largo de todo ese período de manera constante hasta llegar a valores muy bajos”⁸³.

Se puede interpretar este descenso de la natalidad en los países industrializados ocurrido a mediados del s. XX, como un efecto del desarrollo de la *Sociedad del Bienestar*, en el sentido de que se extienden las dinámicas de planificación familiar, los métodos anticonceptivos cambios en las conductas sexuales, o el establecimiento de leyes a favor del aborto.

⁸² J. R. Díez Espinosa, op. cit. p. 24.

⁸³ H. Van der Wee, op. cit., p. 106.

1.3. Consideraciones generales en torno al arte de finales de los 50 y década de los 60

1.3.1. Europa y EEUU

Para aproximarnos al arte de la década de los 60, resulta necesario tener en cuenta las diferencias (planteadas a grandes rasgos) que pudieron presentarse entre el arte desarrollado en los EEUU y Europa. Entre otras, por ejemplo, la consideración habitual acerca de la aparición de un nuevo foco artístico en New York, del desarrollo de todo un entramado artístico en el que el arte se pudiera estar desarrollando (galerías, marchantes, museos, mercado...), del desinterés por el esteticismo, por el pasado, por cualquier tipo de tradición, de la pérdida de transcendentalismo, de interés por lo grupal, o incluso por conocer en qué medida pudo influir la posguerra en un sitio u otro.

En lo que se refiere al desarrollo que se pudo experimentar en EEUU de todo un entramado creado en torno al mundo del arte, creo interesante destacar lo que la crítica de arte norteamericana L. Lippard indica al respecto:

“El crítico británico Charles Harrison señaló que, a finales de los años sesenta, París y otras ciudades europeas estaban en la misma posición que habían estado los Estados Unidos hacia 1939; existía una estructura de galerías y museos, pero era tan aburrida e irrelevante con respecto al nuevo arte que el sentimiento de que debía evitarse era general. *Mientras tanto -dije yo- en Nueva York es tan fuerte la actual estructura de galerías-dinero-poder que será muy difícil encontrarle una alternativa*”⁸⁴.

También F. Pérez Carreño se refiere al auge que, en torno al mundo del arte, se produjo en EEUU: “En general, durante aquellos años se produce un auge del mundo del arte en Estados Unidos, un aumento en el número de galerías y una ampliación del público cultural a través de los grandes museos de arte contemporáneo, de las

⁸⁴ Lucy R. Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, op. cit, p. 24.

publicaciones periódicas y de la publicidad”⁸⁵. Algunos críticos de la época, como N. Marmer o A. R. Solomon, opinaban entonces que el nuevo centro del arte contemporáneo había pasado ahora a New York: “El centro del arte pasó a Nueva York”⁸⁶; “important new developments in contemporary art have centered in New York, rather than in Europe”⁸⁷.

Creo necesario destacar el distanciamiento que artistas como Warhol manifiestan con respecto al pretendido esteticismo que pudiera llevar implícito el arte europeo: “Algunos dicen que París es más estética que Nueva York. Pues bien, en Nueva York no tienes tiempo para tener una estética, porque tardas medio día en llegar al downtown y otro medio día en volver”⁸⁸. También G. Maciunas, artista europeo afincado en New York, se manifiesta antieuropeo: “Secondly FLUXUS is against art as medium or vehicle promoting artists ego (...) FLUXUS therefore should tend towards collective spirit, anonymity and ANTI-INDIVIDUALISM - also ANTI-EUROPEANISM”⁸⁹. O N. Marmer destaca en qué medida el pop californiano intenta también desvincularse de la tradición europea: “el estado de ánimo nacional busca su identidad en una arrogante oposición al pasado, un rechazo provinciano de Europa y, en el campo de las artes, la renuncia de las seducciones del súper esteticismo”⁹⁰. Otro artista americano que habría pretendido tomar distancia con respecto al arte europeo fue A. Kaprow, quien al respecto escribió a finales de los 50:

“Since World War II, with the collages and constructions created in the United States, a big step was taken. Unencumbered by ancient local traditions, and fortified by a recent graft of Surrealist adventurousness these works immediately became freer in scope, looser in form, and larger in scale than anything Europe had produced”⁹¹.

⁸⁵ Francisca Pérez Carreño. op. cit, p. 30.

⁸⁶ L. R. Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, op. cit., p. 166.

⁸⁷ Alan R. Solomon. "From Robert Rauschenberg". Catálogo de la exposición: Robert Rauschenberg. The Jewish Museum, New York, March-May 1963. En: VVAA (Writings). *Pop Art, a Critical History*. Edited Steven Henry Madoff. University of California Press. Berkeley, California 1997, p. 19.

⁸⁸ A. Warhol. *Mi Filosofía de A a B y de B a A*. (1975 by Andy Warhol). Trad. Marcelo Covián. Fabula Tusquets Editores, Barcelona 2002, p. 121.

⁸⁹ George Maciunas. "Letter to Tomas Schmit" (1964). Jon Hendricks (ed.), *Fluxus etc./Addenda II: The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Pasadena, Calif.: Baxter Art Gallery, 1983, pp. 166-67. En: Stiles, Kristine & Selz, Peter (eds.). *Theories and Documents of Contemporary Art. A Source book of Artist's Writings*. University of California Press. London, Berkeley, Los Angeles 1966, p. 726.

⁹⁰ Nancy Marmer. *El pop art en California*. En: Lippard, Lucy R. *El pop art*. (1ª ed. 1966). Trad. Jesús Pardo. Ediciones Destino, Thames and Hudson, Barcelona 1993, p. 139

⁹¹ Allan Kaprow. *Assemblage, Environments & Happenings*. Ed. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New York 1996. (libro escrito en los años 1959-60. El libro no presenta paginación).

El crítico europeo P. Restany se quejaba de la trivialidad que asociaba a artistas pop como Warhol o Lichtenstein, quizás como refiere L. Lippard, por un interés más centrado en lo trascendente o alimenticio; cuestión que podríamos vincular, en mayor medida, con el arte europeo:

“si hay algo que defina la sensibilidad francesa en la medida en que la vemos expresada en su arte y su vida intelectual, es la vasta captación de la realidad que se percibe, por un lado, en su respeto por los datos y en su abierta aceptación de lo sensual, y por el otro, en una persistente conciencia de absorción de la posible trascendencia. (...) El desagrado que inspiraba inicialmente a Restany la obra de Warhol y Lichtenstein se expresó en el artículo que escribió sobre la exposición de *Nuevos Realistas* organizada en Nueva York en 1962 por la galería Sidney Janis. Restany ponía en duda que dentro de dos años se siguiera hablando de esos dos pintores, y pensaba que *lo trivial del tono y el pseudo rigor de la pintura comercial* dejaba *subalimentado* al espectador”⁹².

Por otra parte, habría que ver hasta qué punto, si no es mucho suponer, este interés por lo alimenticio pudo estar condicionado por la difícil posguerra que tuvieron que pasar los europeos⁹³.

A su vez, la historiadora del arte F. Pérez Carreño se refiere a la tradición del pensamiento pragmático y de la estética antitrascendentalista como condicionantes para el arte norteamericano:

“forma parte de ese espíritu democratizante y antielitista muy americano el no considerar la apariencia de sabiduría, el exceso de intelectualismo que percibían en los expresionistas, como un valor. Sus referencias suelen (aunque no siempre y no sólo) ser de artistas y críticos norteamericanos y también al pensamiento americano, en particular a la tradición pragmatista. La estética de James y de Dewey les proporcionaba una clave antikantiana,

⁹² L. R. Lippard. *El pop art*, op. cit., p. 174.

⁹³ Ibid., p. 173. “En particular, el pop art parece ser el producto de una sociedad opulenta y anglosajona en concreto...; esa generación se compone de artistas que crecieron durante la Segunda Guerra Mundial, y basta comparar la niñez de un francés, un italiano, un alemán, un inglés y un norteamericano que crecieron entre 1938 y 1945”.

antitranscendentalista, de entender la experiencia en general y la estética en particular”⁹⁴.

Pero no sólo de lo trascendente y alimenticio, también permite entender en qué medida se adopta una actitud más crítica y distanciada con respecto a la misma sociedad de consumo, sociedad que según se habría podido considerar, tiene su origen fundamentalmente en los EEUU⁹⁵; así, el historiador del arte Thomas Crow entiende que la obra de Arman se habría situado en algún lugar entre la cultura liberal americana y el realismo socialista:

“Como Arman (1928), que almacenaba productos de desecho de los consumidores en montajes que ponían de relieve los temas de la superproducción y el despilfarro. En la Europa de hacia 1960, cuando los partidos comunistas todavía eran fuertes, este nombre se desplegó estratégicamente con el fin de crear un tercer apelativo que se situase entre los opuestos ideológicos de la abstracción *libre*, ligada inevitablemente a los Estados Unidos, y el realismo *socialista* de la cultura ortodoxa estalinista. Ser un Nuevo Realista implicaba dejar de lado ese *impasse* ideológico y enfrentarse a la realidad del materialismo de posguerra”⁹⁶.

Sobre las posibles vinculaciones y diferencias entre el arte desarrollado en Europa y EEUU, resulta interesante leer lo que L. Lippard escribió al respecto:

“Hay, sin embargo, importantes semejanzas en el ímpetu que impele tanto a la tendencia europea como a la anglo norteamericana. La vuelta a un neorrealismo del tipo que sea, nació del descontento ante las nuevas posibilidades de un arte abstracto, espontáneo. Ni los neorrealistas ni los artistas pop se interesaban por las *nuevas figuraciones* derivadas de Francis

⁹⁴ F. Pérez Carreño, op. cit., p. 64.

⁹⁵ Edgar Morin. *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre la cultura de masas. (L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse.* Ed. Bernard Grasset, París 1962). Trad. Rodrigo Uria y Carlos Mª Bru. Ed. Taurus, Madrid 1966, pp. 23-48-56-109. “Es la corriente cultural más masiva y nueva de nuestro siglo. Nacida en los Estados Unidos, se ha aclimatado ya a Europa Occidental (...) la primera cultura universal que ha existido en la Historia de la Humanidad. (...) A partir de los años treinta, primero en los Estados Unidos y después en los países occidentales, emerge un nuevo tipo de prensa, de radio y de cine cuyo carácter más propio es el de dirigirse a todos. (...) Este cosmopolitismo se irradia a partir de un polo de desarrollo que domina a todos los demás: los Estados Unidos. (...) La cultura de masas, en sus rasgos originales, surgió y se desarrolló en los Estados Unidos a partir de los años treinta. Después de la segunda guerra mundial, adopta una temática coherente en los países occidentales”.

⁹⁶ Thomas Crow. *El esplendor de los sesenta. (The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-69.* 1996). Trad. Selina Blasco. Ed. Akal/Arte en contexto. Madrid 2001, p. 96.

Bacon o de Goya. (...) Pero los norteamericanos toman su realidad diaria tal y como la ven, mientras los europeos tienden a llamar a sus fuentes *mitologías diarias*. Tanto estilística como formalmente, el artista europeo no es tan agresivo como el norteamericano, pero tiende a formular manifiestos y a hacer manifestaciones feroces emocionales y engagées en contraste con el *frío* punto de vista anglonorteamericano, que desdeña las identificaciones grupales. La actitud parisina ante la *Nueva Realidad*, los *rótulos gemelos* de la fábrica y la ciudad, es mucho más literaria”⁹⁷.

1.3.2. Arte y mercado.

Ya desde el desarrollo de las primeras colecciones de pintura, encontramos un mercado del arte que las acompaña: “Los cuadros en el siglo XVII no son objetos escasos. Su oferta es tan abundante como diversa su calidad y precio. (...) Otro efecto importante de la pasión por la pintura en esta centuria recae en el desarrollo del mercado del arte”⁹⁸. La especulación asociada al valor del objeto artístico coleccionado habría venido ligada ya, desde el s. XVII, a un mercado del arte que exige una creciente renovación: “la obra se convierte en posible fuente de beneficios; obra cuya estimación económica y estética sube o baja en función del ritmo general de la economía. (...) La posibilidad de especulación económica es fundamental a la hora de determinar el desarrollo del coleccionismo artístico”⁹⁹.

Habría que destacar el gran salto cualitativo que se produce en torno a los años 50 en lo que se refiere a la vinculación entre arte e inversión; aquí es E. Hobsbawm quien afirma en boca de G. Reitlinger que: “El arte como inversión es un concepto poco anterior a los años cincuenta”¹⁰⁰.

Hasta llegar a nuestros días, en que se han llegado a establecer potentes vínculos entre el mundo del arte y el financiero de los movimientos globales del capital, y que N.

⁹⁷ L. R. Lippard. *El pop art*, op. cit., p. 174.

⁹⁸ José Luis Cano de Gardoqui. García. *Tesoros y colecciones; orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Ed. Universidad de Valladolid 2001, pp. 124-129.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁰ G. Reitlinger. *The Economics of Taste*, vol.2, 1982, p.14. En: E. Hobsbawm, op. cit., p. 495.

G. Canclini encuentra especialmente presentes en los EEUU:

“En ningún país es tan evidente la fuerza de los empresarios, y por tanto de los *administradores del arte*, como en los Estados Unidos, donde esta es una próspera carrera que puede estudiarse en varias universidades. Sus egresados, instruidos en arte y en estrategias de inversión, ocupan puestos especiales, junto al director artístico, en los grandes museos norteamericanos”¹⁰¹.

En relación a la valoración que se pudiera hacer respecto a la vinculación arte-mercado, las posturas han sido divergentes. De ellas cabe destacar las mantenidas por Adorno y Horkheimer, en las que se enfatiza el carácter autónomo que el arte debiera mantener en su relación con el mercado, de la creación de un espacio al margen de la industria cultural; a propósito afirma N. Carrol refiriéndose a Adorno y Horkheimer:

“es importante articular la posibilidad de un espacio fuera del reino del mercado o del valor de cambio y de la razón instrumental en que el mercado está implicado. (...) Adorno afirma que el arte genuino proporciona tal espacio. El arte genuino, con su aspiración a la autonomía estética, representa el intento de revelarse contra las garras del valor de cambio y de la razón instrumental. (...) al tratar de liberarse de la cultura del valor de cambio y la razón instrumental, la obra de arte genuina nos proporciona, al menos, un cuadro de la lucha central de la sociedad capitalista. (...) El arte genuino es una mónada de la sociedad”¹⁰².

Otro autor que pretende que el arte tome distancia con respecto a los condicionantes del mercado es el crítico de arte norteamericano C. Greenberg, quien considera que el arte alcanza su esencia cuando logra su autonomía; también citando a N. Carrol a propósito de Greenberg: “En otras palabras, el arte de vanguardia se ha separado de la sociedad al hacerse autónomo, al volverse arte por el arte. (...) Está separado de la vida práctica, es

¹⁰¹ Nestor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Paidós, Buenos Aires 2001, pp. 74-76. “A nuestro modo de ver, estamos también ante un nuevo sistema de vínculos entre las instituciones culturales y las estrategias de inversión y valoración del mundo comercial y financiero. (...) La internacionalización del mercado artístico está cada vez más asociada a la transnacionalización y concentración general del capital. La autonomía de los campos culturales no se disuelve en las leyes globales del capitalismo, pero sí se subordina a ellas con lazos inéditos”.

¹⁰² Noël Carrol. *Una filosofía del arte de masas. (A Philosophy of Mass Art)*. Oxford University Press, 1998). Trad. Javier Alcoriza Vento. Ed. La Balsa de la Medusa. Madrid 2002, p. 75.

autónomo. Es el arte por el arte. El arte absoluto”¹⁰³.

Todo ello contrastaría con la atracción que habría sentido el *flâneur* por los espacios en los que habrían abundado todo tipo de objetos y mercancías, de un magnetismo que W. Benjamin llegaba a considerar inteligente: “En el *flâneur* la inteligencia se dirige al mercado”¹⁰⁴.

Se puede pensar que uno de los aspectos que principalmente caracterizaría al arte de los 60 sería el especial desarrollo que en ese momento se produce de las instituciones artísticas y de la labor desempeñada por los promotores y comerciantes del arte. Por un lado, el artista se encuentra vinculado a este creciente y floreciente entramado artístico, por el otro, sigue presente lo que T. Crow denomina como *modelo heroico*, o de la pretendida autonomía creativa del artista:

“Al mismo tiempo surge, inevitablemente, un discurso en el que las vidas de los artistas ceden el paso a las carreras de los marchantes y al anónimo trabajo de los mercados y las instituciones. El eclipse del viejo modelo heroico. (...) La conclusión es que la historia del arte en el contexto de las nuevas políticas de los sesenta presenta una notable ambivalencia, porque los artistas intentaban conciliar sus posturas subversivas con el creciente apoyo que recibían sus actividades por parte de un nuevo mercado agresivo y global. (...) La agudización de esa paradoja es típica del período situado entre 1955 y 1969, parte y parcela esencial de su arte”¹⁰⁵.

Se puede pensar incluso, tal y como propone T. Crow, que el desarrollo de determinadas corrientes artísticas en el arte de los 60, de los conflictos y rivalidades entre ellas, pudieran haber estado relacionadas con la mera rivalidad entre marchantes¹⁰⁶.

Dentro del período que me ocupa, algunos de los artistas de finales de los 50 (neodadaístas), se posicionan probablemente al margen de lo comercial, pues para ellos lo

¹⁰³ Ibid., p. 43.

¹⁰⁴ W. Benjamin. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Trad.: Jesús Aguirre. Ed. Taurus, Madrid 1972, p. 184.

¹⁰⁵ T. Crow, op. cit., p. 12-13.

¹⁰⁶ Ibid., p. 90. “El más importante de los conflictos que se desencadenaron entre las distintas tendencias artísticas de Nueva York, el que enfrentó a la abstracción del campo de color representada por Helen Frankenthaler y Morris Louis contra las distintas variantes figurativas del arte pop, rebasaba el mero desacuerdo sobre valores estéticos; tenía que ver con la rivalidad entre marchantes, cada uno con una lista de clientes leales. Si se defendía la abstracción moderna, lo normal era ir con André Emmerich; si se optaba por cualquier cosa entre Rauschenberg y Warhol, se iba con Castelli, que además disfrutaba enormemente con esta atmósfera competitiva”.

situado al margen (lo outsider) podría adquirir una mayor legitimidad artística; a propósito afirma la historiadora del arte B. Haskell:

“Only those on the fringes of society, he implied, could legitimately be creative. (...) Operatings outside the marketplace did not, in the end, guarantee artists their role as outsiders. (...) By that time, [1962] Oldenburg lamented, "the whole thing had become totally comercial”¹⁰⁷.

En este sentido, resulta interesante leer lo que escribía A. Kaprow, realizador de los primeros happenings, a mediados de los 60, acerca del creciente estatus social que el artista estaba adquiriendo, del cambio tan profundo que se habría producido entre el artista del pasado, marcado en cierta manera por la marginalidad, y el actual, vinculado al mundo de las finanzas, o a lo que él denominaba círculo del arte:

“The best of the vanguard artists today are famous, usually prolific, financially comfortable. (...) The only hope is that this process will soon stop and that modern museums will be converted into swimming pools or nightclubs. (...) In the two centuries since they left the church, they have stormed barricades or gone to the mountains, become tourists and dandies, felt their pulses, examined their heads, heard their guts growling, picked rags with beggars, lived in cellars with rats, hit the road, or worked in cigar stores. And now they are hurrying along Madison Avenue and jetting around the world, alternaterely clinking glasses at receptions and conducting seminars in places of higher learning. (...) Experimental artists always deny art within the circle of art”¹⁰⁸.

En relación a los happenings, S. Sontag los consideraba como un tipo de arte que hacía imposible su compra: “El pintor o escultor que realiza happenings no produce nada que se pueda comprar”¹⁰⁹.

Los críticos de arte G. Sorrentino y B. Rose cuestionaron esta creciente comercialización y vinculación del artista con el mercado del arte, sin embargo se habrían

¹⁰⁷ Barbara Haskell. *Blam! the explosion of pop, minimalism and performance 1958-1964*. Whitney Museum of American Art, New York in association with W.W. Norton & Company, New York, London 1984, pp. 46-47.

¹⁰⁸ Allan Kaprow. “The Artist as a Man of the World” (1964). *Essays on the blurring of art and life*. Edited by Jeff Kelley. University of California Press, 1993. pp. 51-57-58-76.

¹⁰⁹ Susan Sontag. “Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical” (1962). *Contra la interpretación*, op. cit, p. 344.

posicionado contra lo que ellos consideraban absurdidad y sin sentido del arte neodadá, de su falta de contenido. Así, para explicar esta falta de contenido, lo habría relacionado con esta comercialización creciente que estaba experimentando el arte:

“Instead of a search for a way of revealing the forms of a world (or of the painter's mind), either friendly or hostile, this art has become a frenzied rout in which the critic-dealer-buyer triumvirate lead the pack, waving fistfuls of dollars. (...) The status of the American artists has radically changed and the artist, once scorned and starved in the country, is now the darling of the White House and the fashion magazines”¹¹⁰.

Sin embargo, los artistas que más claramente manifestaron su "interés" por la lógica del mercado fueron los artistas pop. Claramente ponían en cuestión la pretendida pureza o autonomía estética del arte, de su posicionamiento al margen en la sociedad. También por su localización, el pop, se podría decir, estaba más vinculado al uptown neoyorkino, mientras el Neodadá se encontraba más vinculado al downtown:

“Unlike Happenings and junk environments, which remained essentially downtown phenomena, Pop Art was acclaimed by established uptown galleries and widely discussed in the press. (...) For those who subscribed to the myth of the artists as impoverished outsider, Pop artists seemed to have capitulated to mainstream money. (...) this passive acceptance of things”¹¹¹.

Al respecto de esta "aceptación pasiva" de las cosas, cabe citar a Warhol, quizás el mayor representante de esta "incondicional adhesión" al mundo de los negocios que rodeaba al mundo del arte:

“Por aquel entonces ya había decidido que el mejor arte eran los *negocios*. (...) El arte de los negocios es el paso que sigue al Arte. Empecé como artista comercial y quiero terminar como artista empresario. Tras hacer lo que se llama *arte*, o como quiera que se lo llame, pasé al arte de los negocios. (...) Durante los años hippies, la gente despreció la idea de los negocios. Decían:

¹¹⁰ Gilbert Sorrentino “Kitsch into Art: The new realism”. *Kulchur*, invierno 1962. En: VVAA (Writings). *Pop Art, a Critical History*, op. cit., pp. 10-23-55-61.

¹¹¹ B. Haskell, op. cit., pp. 85-86-87.

"El dinero es malo" y "trabajar es malo", pero hacer dinero es un arte y trabajar es un arte y los buenos negocios son la mejor de las artes"¹¹².

Con posterioridad, algunos autores como T. Raquejo interpretan que con el land art¹¹³, se vuelve a producir un alejamiento con respecto al mercantilismo exacerbado que mostraban sin recato algunos artistas pop:

"El land art tampoco debe entenderse como una tendencia aislada, sino como una propuesta más dentro del amplio abanico que generó la reacción de la vanguardia al arte pop, un movimiento que tanto el arte conceptual como el arte de acción convinieron en interpretar como mercantilista por aceptar las bases del capitalismo y ensalzar la sociedad de consumo"¹¹⁴.

Probablemente, algunos artistas de finales de los sesenta vuelven a desvincularse de este interés por la comercialización del arte. La desmaterialización del arte conceptual podría en parte entenderse como un distanciamiento con respecto a su condición de mercancía:

"un arte desmaterializado liberado del *status* de mercancía artística. (...) No obstante, más que su contenido, era normalmente la forma del arte conceptual lo que comportaba un mensaje político. El marco estaba allí para romperse. El fervor anti-establishment en los años sesenta se centraba en la desmitificación y la desmercantilización del arte, en la necesidad de un arte independiente (o *alternativo*) que no pudiera comprarse y venderse por el ávido sector que poseía todo lo que explotaba al mundo y promovía la guerra de Vietnam. "Los artistas que tratan de hacer arte no objetual están dando una solución drástica a la cuestión de que los artistas sean comprados y vendidos tan fácilmente junto con su arte (...) Las personas que compren una obra de arte que no pueden colgar o tener en su jardín no tienen tanto interés por la posesión. Son patrones más que coleccionistas", dije yo en 1969. Ahora eso resulta utópico"¹¹⁵.

¹¹² A. Warhol. *Mi Filosofía de A a B y de B a A*, op. cit., p. 100.

¹¹³ Ian Chilvers. *Arte del siglo XX. Diccionarios Oxford-Complutense*, op. cit., pp. 448-449. "El concepto de Land art quedó definido en dos exposiciones: una, en la galería Dwan de Nueva York, en 1968; y otra, en la Universidad de Cornell con el título *Earth Art*, en 1969".

¹¹⁴ Tonia Raquejo, op. cit., p. 13.

¹¹⁵ L. R. Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, op. cit., pp. 11-17.

Incluso C. André habría manifestado este desinterés por ver convertida su obra en un mero objeto de compra. Así, en una de sus obras, unos montones de heno se van poco a poco deshaciendo con el tiempo, haciendo imposible su conservación y comercialización: “Carl Andre said of his outdoor line of hay bales at Windham College in Vermont in 1968 (another Siegelau enterprise) that it “is going to break down and gradually disappear. But since I’m not making a piece of sculpture for sale... it never enters the property state”¹¹⁶.

Sin embargo, y “a pesar de todo”, el primer gran boom internacional del arte contemporáneo, en palabras de T. Crow, se habría producido a finales de los años 60: “El optimismo de la demanda hizo que los precios subiesen todavía más, atrajo a una multitud de pequeños coleccionistas y, hacia finales de los años sesenta, generó el primer gran *boom* internacional del arte contemporáneo”¹¹⁷.

1.3.3. Arte y cultura de masas. Alta y baja cultura

A partir de la década de los 50 surge una nueva forma de cotidianeidad, ligada fundamentalmente al desarrollo de una nueva sociedad de consumo y a una cultura de masas. Se podría pensar que la vida cotidiana, a partir de entonces, habría adquirido un cariz característico. Algunos empezaron a hablar en ese momento del fin de la historia, del fin de los denominados *momentos largos*, lo duradero, en la medida en que todo iba adquiriendo un carácter perecedero; o donde, por ejemplo, la integración y el cálculo habrían dado paso al amontonamiento y al despilfarro. O como propusieron Adorno y Horkheimer, donde se habría salido de la lógica de lo diferente para llegar a la de lo idéntico:

“El nuevo género de barbarie al que alude Horkheimer se caracteriza por imponer la lógica del número y de la semejanza sobre lo particular, de crear con fines ideológicos una cultura masificada, sin diferencia. Su pesimismo parte de considerar que cada civilización de masas en un sistema de economía

¹¹⁶ L. R. Lippard. “Escape attempts”. En: Ann Goldstein, Anne Rorimer (eds.). *Reconsidering the object of Art: 1965 - 1975*. Los Ángeles: Museum of Contemporary Art; Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995, p. 28.

¹¹⁷ T. Crow, op. cit., p. 90.

concentrada es idéntica, e instala una racionalidad técnica que es la racionalidad del dominio mismo”¹¹⁸.

El sociólogo J. M. Marinas encuentra ya presentes a mediados del s. XIX, algunas manifestaciones características de la sociedad de consumo, haciéndose especialmente evidente con las exposiciones universales:

“Cuando el repertorio poderoso de las innovaciones tecnológicas y también de las mercancías deseables empezó a ser exhibido en las primeras exposiciones universales, comenzó un nuevo modo de discurrir y de nombrar las mercancías y su efecto en nuestras vidas (...) La fábula trata del origen del discurso del consumo contemporáneo que no es un invento de la posguerra de los años cincuenta, sino que se remonta a mediados del siglo XIX”¹¹⁹.

En la primera mitad del s. XX todavía, probablemente, sólo se puede hablar de un protoconsumo:

“Los personajes sociales del protoconsumo moderno -del consumo aún no generalizado como pauta de masas: esto ocurrirá en la segunda posguerra mundial- participan de la lógica del progreso y del tiempo largo de la historia pero al mismo tiempo son prisioneros de otro tiempo rompedor y exigente: el instante”¹²⁰.

La presencia de la cultura de masas, tal y como propone N. Carrol, se habría encontrado desde un principio, estrechamente ligada al arte de vanguardia. Se plantearía, de esta manera, que tanto el arte de vanguardia como la cultura de masas pudieran haber llevado a cabo, desde el principio, un viaje en paralelo:

“Más aún, la antítesis entre el arte de masas y el arte de vanguardia no es sólo lógica; es también histórica. La época del arte de masas es también la del arte de vanguardia. La historia del arte en el siglo veinte en sus grandes desarrollos es, en gran medida, una crónica de la historia del arte de vanguardia, por una

¹¹⁸ Ana María Zubieta (ed.). VVAA. *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Ed. Paidós, Buenos Aires 2000, p. 118.

¹¹⁹ José-Miguel Marinas. *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo*. Ed. La balsa de la medusa. Madrid 2001, p. 17.

¹²⁰ Ibid., p. 112.

parte, y del arte de masas por otra. (...) En sentido conceptual e histórico, las dos formas de creación artística están inevitablemente unidas”¹²¹.

Si bien los posicionamientos que mostraron algunos autores con respecto a este nuevo fenómeno pudieran haber sido dispares, el posicionamiento de ciertos artistas y críticos de arte de la época podría haber hecho hincapié en la no diferenciación o mayor vinculación entre el arte y la cultura de masas. Al respecto cabe citar a A. Kaprow: “they force into focus once again the eternal problems of what may be (or become) art and what may not. The intellectuals typical disdain for popular culture, for the objects and debris of mass producción”¹²². Quizás uno de los críticos de arte que mostraron con más énfasis su interés por la cultura de masas ya en los años 50, fue A. Alloway, el cual se encontraba estrechamente vinculado al nuevo pop art inglés:

“El nuevo papel de las bellas artes será una de las formas posibles de comunicación dentro de un marco más amplio en el que también caben los medios de comunicación de masas. La idea consistía en un espectro continuo de *bella arte* pop en el que coexistieran lo duradero y lo prescindible, lo intemporal y lo temporal”¹²³.

A su vez, S. Sontag, en su escrito “Notas sobre lo *camp*” de 1964, pone el acento en la mayor vinculación que lo *camp* habría establecido entre el objeto único y el de producción masiva¹²⁴.

¹²¹ Noël Carrol, op. cit., pp. 211-212.

¹²² Allan Kaprow. *Assemblage, Enviroments & Happenings*, op. cit.

¹²³ L. R. Lippard. *El pop art*, op. cit., p. 36.

¹²⁴ Susan Sontag. “Notas sobre lo *camp*” (1964). *Contra la interpretación*, op. Cit., p. 372.

1.3.4. Construcción

“...que la naturaleza última de lo real consiste en estar en construcción permanente, en lugar de consistir en una acumulación de estructuras ya hechas”.

(J. Piaget)¹²⁵

"Queremos construir inmediatamente el socialismo con material que nos ha dejado el capitalismo (...) Tenemos especialistas burgueses, y nada más. No tenemos otros ladrillos, no tenemos otro material con que construir".

(V. Lenin)¹²⁶

“Sirve también el mito cosmogónico de modelo ejemplar a toda *creación* a toda *construcción*. (...) Ante todo, el Mundo existe, está ahí, tiene una estructura: no es un Caos, sino un Cosmos; por tanto, se impone como una creación, como una obra de los dioses”.

(M. Eliade)¹²⁷

“Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso”.

(W. Benjamin)¹²⁸

El artista G. Maciunas -fundador del colectivo fluxus- quería que su trabajo tuviera unos fines socialmente constructivos, al mismo tiempo que planteaba la eliminación de las Bellas Artes. Como refiere G. Maciunas:

“(a) FLUXUS objectives are social (not aesthetic). They are connected to the [NOVI] LEF group of 1929 in Soviet Union (ideologically) and concern itself with: Gradual elimination of fine arts (music, theatre, poetry, fiction, painting, sculpture, etc., etc.). This is motivated by desire to stop the waste of material and human resources (like yourself) and divert it to socially constructive ends”¹²⁹.

Pero tenía una concepción de lo constructivo bastante peculiar, pues algunas de sus “construcciones” no eran más que unas pequeñas cajas de plexiglás recogidas de la

¹²⁵ Jean Piaget. *El estructuralismo*. (*Le Structuralisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968). Trad. Floreal Mazia. Edit. Proteo, 1968, p. 62.

¹²⁶ Vladímir L. Lenin, “Éxitos y dificultades del poder soviético”. *Obras completas*, vol. 38, Moscú 1981, p. 58. En: Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. (*Realism, Rationalism, Surrealism*. The Open University, 1993). Trad. María Luz Rodríguez. Ed. Akal. Madrid 1999, pp. 109-110.

¹²⁷ Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. (*Das Heilige und das profane*. Ed. Rowohlt Deutsche Enzyklopädie, Hamburgo, 1957). Trad. Luis Gil. Ed. Labor, Barcelona 1983, pp. 93-101.

¹²⁸ Walter Benjamin. *Tesis de filosofía de la historia* (1940). Trad. Jesús Aguirre. Ed. Taurus, Madrid 1973, p. 6.

¹²⁹ George Maciunas. “Letter to Tomas Schmit” (1964). En: Jon Hendricks (ed.). *Fluxus etc. / Addenda II*, op. cit., pp. 166-67.

basura, llenas de pequeños objetos de escaso valor



Flux Kit (1964, ejemplar de 1966),
técnica mixta dentro de una caja de plástico
30,5 x 44,5 x 12,7 cm. Colección Fluxus
de Gilbert a Lyle Silverman.

Lo que realiza Maciunas tiene un carácter “constructivo” en la medida en que pretende alejarse de lo estético, de todo aquello que pudiera asociarse con el mundo del arte: “Thus FLUXUS is definitely against art-object as non-functional commodity - to be sold & to make livelihood for an artist. (...) by satirizing art & satirizing avant-garde art! or itself!”¹³⁰. Pero la supuesta *aplicación* que Maciunas encuentra o pretende para su obra está muy lejos de las concepciones sobre el diseño planteadas en la primera mitad del s. XX: “All [NOVI] LEF revolutionaries of 1929 were working as journalists or applied artists. All FLUXUS people (with exception of Paik & yourself) are working in some fields - some applied art, some unrelated fields”¹³¹. Sería interesante investigar acerca del pretendido arte aplicado que Maciunas y sus *amigos* llegaron a desarrollar.

¹³⁰ Ibid.

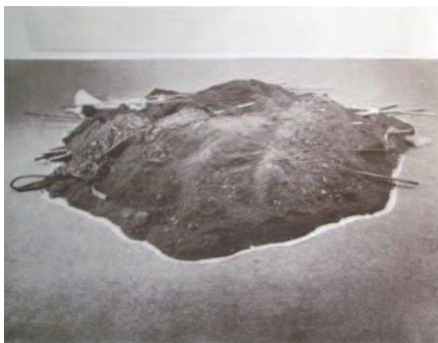
¹³¹ Ibid.



Serra, R. 1969. *One Top Prop (House of cards)*.



Serebryakova, Z. 1919.



Morris, R. 1968. *Earthwork* Técnica mixta, en torno a 24 x 144 x 144 cm.



Morris, R. 1969. *Untitled*, Doce piezas de acero 6 x 18 x 24 cm. Pasadena Art Museum.

Y en cierto sentido puede que a los Situacionistas les ocurriera algo similar, pues querían seguir construyendo, pero en su caso se trataba de situaciones lúdicas. Proponían un proyecto constructivo que diera pie al juego, ya que entendían que el funcionalismo había coartado la expresión lúdica del individuo. G. Debord resulta bastante esclarecedor al respecto:

“El funcionalismo, que es la expresión necesaria del avance técnico, intenta eliminar totalmente el juego en nuestra época, y los partidarios del *industrial design*. (...) Situación construida: momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos. Situacionista. El que se dedica a construir situaciones”¹³².

La obra de R. Serra, *Puntal de una Tonelada (Castillo de Naipes)*, en cierta manera también se plantea de forma similar. Así, Serra realiza una “construcción”

¹³² *Internationale Situationniste* nº 1, dic. 1958. Trimestral. En: *Internacional Situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001, p. 14.

empleando piezas de gran tonelaje de procedencia industrial; pero esta construcción resulta de una ordenación elemental, como los castillos de naipes que realizan los niños

En los años 60, por tanto, se sigue “construyendo”, pero se pudiera pensar, de una manera bastante peculiar: cajitas de plexiglás con objetos de escaso valor, una pila de latas, un montón de arena...

1.3.5. Obra y destrucción

“El sector de la construcción creció en 2005 al mayor ritmo en los últimos cinco años, en una loca dinámica constructora-destructora. Expansión irrefrenable urbano-metropolitana externa (o en nuevos enclaves), y fuerte destrucción-reestructuración interna, en la ciudad ya construida. España es el país de la Unión donde se ha dado una mayor destrucción de patrimonio edificado previo a 1950 (un vergonzoso primer puesto), mayor aún que Alemania, que vio arrasados gran parte de sus cascos históricos en la segunda guerra mundial como resultado de los bombardeos aliados”.

(J. M. Naredo)¹³³

“Dice Foucault: “La locura es la ausencia de obra”.

(J. Derrida)¹³⁴

“y a mi vista aparecen, en informe montón,
galas sucias y heridas y miembros descubiertos;
todo el vasto aparato de la Destrucción”.

(Ch. Baudelaire)¹³⁵



Flynt, Henry, Smith, Jack.. 1963. MOMA. New York, 2 febr.
Foto Tony Conrad.



Vautier, Ben. 1965. *Pas d'art*. Óleo sobre lienzo. 50x70 cm.

Para el sociólogo A. Touraine, uno de los aspectos que pudieran caracterizar a la sociedad post-industrial, en los años 60, es su dinámica destructivo-constructiva, en la medida en que las nuevas inversiones se producen mediante la destrucción de las

¹³³ J. M. Naredo. “Mitos inmobiliarios de nuestro tiempo”. *El Ecologista*, nº 46, invierno 2005/2006. Citado por: Fernández Durán, Ramón. *El Tsunami urbanizador español y mundial*. Virus editorial, Barcelona 2006, p. 15.

¹³⁴ Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*. (*L'Écriture et la Différence*. Éditions du Seuil, 1967). Trad. Patricio Peñalver. Ed. Anthropos. Barcelona 1989, p. 76.

¹³⁵ Charles P. Baudelaire. “310 -CXXXIV La destrucción”. *Las Flores del Mal*. (*Les Fleurs du mal*. 1857). Trad. Eduardo Marquina. Ed. Francisco Beltrán. Madrid 1916.

realizadas con anterioridad: “Al analizar esta etapa, Schumpeter sitúa en el centro de la función patronal el papel de *destrucción creadora*, la capacidad de destruir inversiones para realizar otras”¹³⁶.

De esta manera, todo lo que nace no puede sino terminar en un instante. Es la imagen del avión que nada más despegar se estrella, que acaba en un accidente o en un montón de escombros. Al respecto, comenta P. Virilio:

“Con la velocidad, el mundo ya no deja de llegar en detrimento del objeto. (...) Esa inversión es la que destruye el mundo tal como lo percibimos, pues la técnica reproduce sin cesar la violencia del accidente (...) Si todo es movimiento, todo es al mismo tiempo accidente”¹³⁷.

Para R. Barthes, el goce del texto pone en evidencia la posibilidad de la destrucción del propio texto, o de la desaparición o inconsistencia del propio yo; haciendo constar el carácter destructivo que supone todo acto verdaderamente creativo:

“Aquel que mantiene los dos textos en su campo y en su mano las riendas del placer y del goce es un sujeto anacrónico, pues participa al mismo tiempo y contradictoriamente en el hedonismo profundo de toda cultura (que penetra en él apaciblemente bajo la forma de un arte de vivir del que forman parte los libros antiguos) y en la destrucción de esa cultura: goza simultáneamente de la consistencia de su yo (es su placer) y de la búsqueda de su pérdida (es su goce). Es un sujeto dos veces escindido, dos veces perverso”¹³⁸.

El filósofo J. Derrida también lo plantea de manera similar, pues entiende que el desarrollo del lenguaje se lleva a cabo precisamente contra sí mismo:

“como Foucault experimenta una necesidad de hablar que escapa al proyecto objetivista de la razón clásica, necesidad de hablar aunque sea al precio de una guerra declarada del lenguaje de la razón contra sí mismo, guerra en la que el lenguaje se recuperaría, se destruiría o recomenzaría sin cesar el gesto de su

¹³⁶ Alain Touraine, op. cit., p. 159.

¹³⁷ Paul Virilio, op. cit., pp. 116-118.

¹³⁸ Roland Barthes. *El placer del texto*. (*Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil, París, 1973). Trad. Nicolás Rosa. Siglo XXI editores. Buenos Aires 1974, p. 23

propia destrucción”¹³⁹

Si como refería antes, algunos artistas de los sesenta siguen siendo “constructivos” de una manera bastante peculiar, es lógico pensar que también sigan siendo “destructivos”, entre comillas, pues tanto la destrucción como la construcción pueden plantearse de diferentes maneras, con diferentes matices.

En este sentido, por ejemplo, Kaprow muestra interés por una destrucción ralentizada, la de la lenta descomposición de una montaña de piedra arenisca: “But an endless activity could also be decided upon, which would apparently transcend palpable time -such as the slow decomposition of a mountain of sandstone”¹⁴⁰.

También algunos artistas de la década de los 50 tienen interés en mostrarnos los detritus generados por la sociedad. Así, por ejemplo, B. Venet, R. Morris o R. Smithson, nos muestran los residuos de nuestro entorno, producto de la actividad productiva. Se puede pensar que son destrucciones que nos muestran, pues se limitan a dejar constancia de ellas. S. Boettger sugiere respecto de la obra de R. Morris:

“This context illuminates the large pile of earth and industrial detritus that Morris exhibited on the Dwan Gallery's carpeted floor (...) all the elements had seen previous commercial use and had been scavenged by him. As Morris recalls, "I got the dirt and broken bricks from a Manhattan construction site”¹⁴¹.

También R. Smithson se interesa por aquellos parajes devastados por la actividad industrial, mostrando o reproduciendo los residuos depositados. Así, por ejemplo, en una de sus obras vierte asfalto por una ladera. Sin embargo, se puede decir que en la realización de sus obras, Smithson no muestra un interés activamente destructivo. Al respecto declara:

“R.S.: I'm interested in collaborating with entropy. (...) It would be a study that devotes itself to the process of disintegration in highly developed structures. After all, wreckage is often more interesting than structure”¹⁴².

¹³⁹ Jacques Derrida, op. cit., p. 55.

¹⁴⁰ Allan Kaprow. *Assemblage, Environments & Happenings*, op. cit.

¹⁴¹ Suzaan Boettger. *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*. University of California Press. Berkeley, Los Ángeles 2002, p. 136.

¹⁴² Robert Smithson. “...The Earth, Subject to Cataclysms, is a Cruel Master”. Interview with Gregoire Muller. *Arts Magazine*, November 1971. En: *The Writing of Robert Smithson*. Ed. Nancy Holt. New York University Press 1979, p. 181.

Si los montones de Morris se pueden llegar a “*contemplan*” (sobre la contemplación ligada al montón me referiré más adelante), si Smithson se plantea *la observación y estudio* de los procesos de descomposición, o si Kaprow puede llegar a imaginar un montículo de piedra arenisca que se va descomponiendo *lentamente*, para el dadaísta T. Tzara (1896-1963) había todo un trabajo destructivo por realizar, había en este sentido que ponerse manos a la obra: “hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear”¹⁴³.

También G. Debord parece interesado por la descomposición que acontece a su alrededor. Como si de pronto no hiciera falta intervenir para que todo acabara arruinado:

“Toda situación, aunque se haya construido muy conscientemente, contiene su negación y se encamina inevitablemente hacia su ruina. (...) Hay que leer el pesado catálogo donde se desahoga Julien Alvard para hacerse una idea exacta de la descomposición cultural reinante”¹⁴⁴.

El artista alemán W. Vostell realiza en 1962 un happening que consistía en la propuesta de observación de la ruina existente a nuestro alrededor:

“En 1962 realiza el happening: P.C. Petite Ceinture, happening, 3 de julio de 1962. París, 20 Boulevards., línea de autobuses P.C., no importa a qué horas. Invitó al público a realizar un recorrido completo en una línea regular de autobús urbano, que duraba 90 minutos en su circuito total, con la recomendación de que los participantes prestaran atención a las circunstancias acústicas y ópticas simultáneas, sobre todo a las referentes a la destrucción: ruidos, gritos, vistas, ruinas, escombros, dé-collages de carteles en vallas publicitarias, etc”¹⁴⁵.

¹⁴³ T. Tzara. *Manifiesto Dadá*. 1918. Citado por David Batchelor, op. cit., p. 35.

¹⁴⁴ *Internationale Situationniste*. Nº 2, Dic. 1959. Trimestral. En: *Internacional Situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001, pp. 76-123.

¹⁴⁵ María del Mar Lozano Bartlozzi. *Wolf Vostell. (1932 - 1998)*. Ed. Nerea, Madrid 1999, p. 35.

1.3.6. El trabajo

"Para comprender la vida no debo fijarme en una vida excepcional como la nuestra, de auténticos parásitos, sino en la vida de los humildes trabajadores manuales -los que realmente crean la vida- y en el significado que le atribuyen. (...) La finalidad del hombre en la vida es salvar su alma, y para salvarla debe vivir con santidad, y para vivir con santidad debe renunciar a todos los placeres de la vida, debe trabajar, humillarse, sufrir y ser misericordioso".

(L. Tolstoi)¹⁴⁶

Para L. Tolstoi el trabajo dignifica pues permite tomar distancia con respecto al modo de vida disoluto de la aristocracia; y como menciona el sociólogo V. W. Turner, también de los intelectuales y estetas:

"Tolstoi, que a la vez que célebre novelista era un noble acaudalado, experimentó hacia los cincuenta años una crisis religiosa que incluso le hizo contemplar la posibilidad del suicidio como liberación de la vida absurda y superficial que llevaban los miembros de la clase alta, los intelectuales y los estetas"¹⁴⁷.

Esta consideración del trabajo, del valor y dignificación que debiera alcanzar en contraposición al modo de vida de las clases altas, enlaza en parte con el proyecto marxista. Entre otras cuestiones, la estética marxista también pretende poner en relación el arte con la producción; al respecto sugiere S. Marchán Fiz:

"El optimismo originario que rezuman estos pasajes es el antecedente del optimismo estético que ha contagiado desde el Productivismo ruso de los años veinte a diferentes líneas de la estética marxista, tal como cristaliza en la incorporación del arte a la producción, defendida por el soviético B. Arvatov (1896-1940) (...) Simplificando, diríamos que la sombra del proyecto marxiano se cierne sobre las vanguardias constructivistas, en especial la soviética"¹⁴⁸.

A su vez, B. Fer entiende que el constructivismo: "consideraba el arte, no como

¹⁴⁶ L. Tolstoi. *El reino de Dios está dentro de ti*. p. 67. Citado por: Víctor W. Turner. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. (*The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. 1969. Ed Adline, Publishing, Nueva York). Versión revisada: Beatriz García Ríos. Ed. Taurus, Madrid 1988, p. 202.

¹⁴⁷ V. W. Turner, op. cit., p. 202.

¹⁴⁸ Simón Marchán Fiz. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Ed. Alianza Forma. Madrid 1996 (1ª ed. 1987), pp. 197-198. "Desde la Ideología alemana el desarrollo de todo el individuo y de todos tiene como horizonte una fase concreta de la evolución histórica y, en el proyecto, postula un desarrollo pleno de las fuerzas productivas".

"creación", sino como un determinado tipo de trabajo”¹⁴⁹. En este contexto, se sustituye el término composición por el de estructura, más ligado a la realización y construcción de la obra¹⁵⁰. En relación al constructivismo, también B. Fer plantea que el trabajo llega a manifestarse en tanto que antítesis del lujo:

“Bajo esta luz, la *Figura decorativa* representa el lujo como la antítesis del trabajo y la labor productiva; el desnudo de la pintura significa trabajo improductivo: ella es un símbolo de la indolencia, en medio de un interior atestado de *objets de luxe*, siendo ella misma únicamente un objeto más”¹⁵¹.

Por el contrario, la concepción del trabajo que tenía A. Breton era totalmente diferente, pues no se identificaba con el modelo productivo racional. Al respecto refería A. Bretón: “DADÁ no se identifica con nada, ni con el amor, ni con el trabajo. Es inadmisibles que un hombre deje una huella de sus pasos por la tierra”¹⁵². Así mismo, B. Fer al hablar de la figura del flâneur, lo entiende en tanto que desvinculado de este mundo del trabajo automatizado: “La flânerie, por tanto, podía verse como una espina clavada en una visión del mundo taylorizada”¹⁵³.

Algo similar a lo que planteaba G. Debord, quien se mostró muy crítico con el trabajo característico de nuestro tiempo, automatizado y monótono:

“Han podido concluir por tanto la nefasta influencia que tiene un entorno aburrido sobre el comportamiento humano y explicar así los accidentes imprevisibles que ocurren en los trabajos monótonos, destinados a multiplicarse con la extensión de la automatización”¹⁵⁴.

Para Baudrillard, el trabajo automatizado habría subvertido la propia naturaleza del trabajo: “Todo lo que estaba sublimado (por consiguiente, simbólicamente investido) en el gestual de trabajo es hoy rechazado. (...) los objetos ya no están rodeados de un teatro de

¹⁴⁹ Briony Fer, op. cit., p. 104.

¹⁵⁰ Briony Fer, op. cit., p. 105. “Una de las maneras por las que se llegó a definir la “construcción” fue por oposición a la “composición”.

¹⁵¹ Ibid., p. 162.

¹⁵² André Breton. “Dos manifiestos dadá”. *Les pas perdus*. París, 1924. En: Á. González García, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz. (eds.). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Ed. Istmo. Madrid 1999 (1ª edición Turner 1979).

¹⁵³ Briony Fer, op. cit., p. 193.

¹⁵⁴ *Internationale Situationniste* nº 1, op. cit., p. 8.

gestos”¹⁵⁵. “El escenario del trabajo se monta para ocultar que lo real del trabajo, de la producción, ha desaparecido”¹⁵⁶.

Por otra parte, al crítico de arte norteamericano C. Greenberg le interesaba un tipo de arte que planteara una percepción difícil, cuya apreciación exigiera un esfuerzo; este interés por el esfuerzo perceptivo lo encuentra N. Carroll vinculado a la ética protestante del trabajo. En referencia a Greenberg, sugiere: “Esto podría explicar su aparente ambición de volver a concebir la respuesta apreciativa al arte en la línea de la ética protestante del trabajo. (...) ¿Por qué es tan importante la dificultad?”¹⁵⁷. La cuestión de la dificultad adquiere una especial importancia para Greenberg, desde el momento en que pretende diferenciar el arte genuino (tal y como él lo denomina), del arte de masas. Así, a diferencia del arte de masas, el arte genuino tiene que ser difícil:

“Greenberg ha subido la apuesta en su análisis del arte genuino. El arte genuino, según explica, no sólo provoca la contemplación activa, sino que lo hace porque resulta difícil. El arte genuino es necesariamente difícil”¹⁵⁸.

Entiendo que la cuestión de la dificultad, del esfuerzo, o lo que vendría a ser similar, del trabajo que uno debiera desarrollar tanto en la apreciación como en la elaboración de la propia “obra”, constituye una cuestión a tratar en el estudio del arte de finales de los 50 y década de los 60.

En este sentido, cabría mencionar a R. Morris:

“Sin embargo, se ataca a algo más que al arte como icono. Se ataca a la idea racionalista de que el arte es una forma de trabajo que conduce a un producto acabado. (...) La noción de que el trabajo es un proceso irreversible que acaba en un objeto icónico estático ha dejado de tener buena parte de su importancia. (...) La separación entre la energía del arte y la artesanía de la tediosa

¹⁵⁵ Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*. (*Le système des objets*. Éditions Gallimard, París, 1968). Trad. Francisco González Aramburu. Siglo XXI editores. México 1990, pp. 60-62.

¹⁵⁶ Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. (*La precession des simulacres, L'effet beaubourg, A l'ombre des majorités silencieuses*. Editions Galilée 1978). Trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira. Ed. Kairós, Barcelona 1987, p. 56.

¹⁵⁷ Noël Carroll, op. cit., pp. 55-56.

¹⁵⁸ Ibid., p. 95.

producción de objetos”¹⁵⁹.

El historiador del arte Richard Wolheim no comparte esta valoración de R. Morris, pues entiende que las construcciones mínimas que realizaron los artistas minimal, estaban faltas de esfuerzo y trabajo: “nuestra principal razón para resistir las pretensiones del arte minimal es que sus objetos fracasan al revelar lo que durante siglos hemos venido a considerar como un ingrediente esencial en el arte: el trabajo, el esfuerzo manifiesto”¹⁶⁰.

En este sentido, J. Meyer destaca la reacción negativa que hubo ante algunas obras de D. Judd, pues le recriminaban que no hubiera realizado él mismo las obras: “But the most dramatic response was Di Suvero's comment at the *Primary Structures* panel that Judd wasn't an *artist* because "he didn't do the work”¹⁶¹. También relata J. Meyer, en relación a una exposición de C. André, que un estudiante mostró su enfado ante una de sus obras, pues decía que le faltaba trabajo:

“Prompted by tabloids, the masons protested that there was not enough *works*, in Andre's art. (...) [de un estudiante también quejándose de la falta de trabajo] A certain Ann, "who spent four years at South Lambeth Institute, potting and sculpting... said: I was very angry when I read about the artist's bricks”¹⁶².

En relación a la obra de Judd, también Smithson consideraba que había dejado de lado las tradicionales consideraciones sobre la obra trabajada: “This new approach to technique has nothing to do with sentimental notions about *labor*”¹⁶³.

A su vez, cuando se habla del trabajo, hay que tener en cuenta a los profesionales, a los que verdaderamente saben desarrollar una determinada tarea u oficio. En este sentido, paradójicamente, D. Spoerri no se consideraba en ningún caso un profesional del

¹⁵⁹ Robert Morris. “Notas sobre escultura. 4ª Parte. Más allá de los objetos”. *Artforum*, Vol.7, nº 8, Abril 1969. En: Richard Armstrong, Richard Marshall (eds.). *Entre la Geometría y el Gesto. Escultura Norteamericana, 1965-1975*. Trad. Pilar López Máñez. Palacio de Velázquez. Parque del Retiro. Madrid 23 mayo - 31 julio 1986, pp. 50-54.

¹⁶⁰ En: Francisca Pérez Carreño, op. cit., p. 136.

¹⁶¹ James Meyer. “The serial attitude: Judd at Castelli, "Systemic Painting", and the Finch shows”. *Minimalism. Art and polemics in the sixties*. Yale University Press. New Haven and London 2001, p. 172.

¹⁶² *Ibid.*, p. 192.

¹⁶³ Robert Smithson. “Donald Judd”. *7 Sculptors*. Philadelphia Institute of Contemporary Art Catalog, 1965. En: Nancy Holt (ed.). *The Writing of Robert Smithson*. New York University Press 1979, p. 21.

arte: “Mon profil était Fluxus dans la mesure où je n'étais pas un professionnel d'art”¹⁶⁴.

Maciunas tampoco pretende ser un profesional del arte, dedicarse plenamente a vivir del arte, pues entiende que la actividad "artística" tiene que ser útil a la sociedad, pero a su vez lo suficientemente placentera:

“FLUXUS therefore is ANTIPROFESSIONAL (against professional art or artists making livelihood from art or artists spending their full time, their life in art). (...) This will be your FLUXUS activity - working at socially useful work & enjoying it without needing to do art on spare *after work* tours”¹⁶⁵.

O Warhol, que entiende el trabajo como una forma de esclavitud: “I suppose I have a really loose interpretation of *work*, (...) Being born is like being kidnapped. And then sold into slavery. people are working every minute. The machinery is always going. Even when you sleep”¹⁶⁶.

Y para los artistas *land art*, el trabajo no es algo que uno haga o fabrique, sino que puede llegar a constituirse en la elección misma de un lugar: “El trabajo no se coloca en un lugar; es ese lugar”¹⁶⁷.

1.3.7. Carretillas, excavadoras, palas y montones

“Desde el momento en que se introduce un palo en la tierra para excavar, se doma a un potro, se protege a un ser humano de una jauría de lobos o se encierra a un enemigo, nos encontramos ya frente a los gérmenes de una estructura social”.

(V. W. Turner)¹⁶⁸

“I think of the picture as being shoveled into a boiler”.

(Rosenquist)¹⁶⁹

Pintar como quien trabaja cargando sacos, o como sugiere el pintor norteamericano Rosenquist, amontonando tierra con una pala dentro de una caldera. De

¹⁶⁴ Otto Hahn. op. cit., p. 50.

¹⁶⁵ George Maciunas. “Letter to Tomas Schmit”, 1964. En: Jon Hendricks (ed.), *Fluxus etc./Addenda II*, op. cit., pp. 166-167-726-728.

¹⁶⁶ Andy Warhol. *The philosophy of Andy Warhol. From A to B and Back Again*. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1975, p. 96. En: Kristine Stiles, Peter Selz. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Source book of Artist's Writings*. University of California Press. London, Berkeley, Los Angeles 1996, p. 346.

¹⁶⁷ “Conversaciones con Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson” (“Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson”, 1970). En: Tonia Raquero, op. cit., p. 103.

¹⁶⁸ Víctor W. Turner, op. cit., p. 145.

¹⁶⁹ G. R. Swenson, “The F-III: an interview with James Rosenquist”, 1965. *Partisan Review* 32, n° 4, otoño 1965, pp. 589-601. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., p. 347.

esta manera, el artista puede llegar a utilizar una excavadora a modo de espátula; en este sentido se refiere el artista R. Smithson a la obra de R. Morris: “Instead of using a paintbrush to make his art, Robert Morris would like to use a bulldozer. Consider a *City of Ice* in the Arctic, that would contain frigid labyrinths, glacial pyramids, and towers of snow, all built according to strict abstract systems”¹⁷⁰.



Yudin, Liev Alexandrovich. 1931. *Trabajar el papel de cola*. 17 x 12,5 cm.
 Texto: Ermolaieva & Yudin. Oguiz, Molodaya Gvardia, Moscú. Colección Nathalie Parain.



Dibbets, Jan. 1969. *Cobstructing a trace in the wood in the form of an angle of 30 degrees crossing a path*.



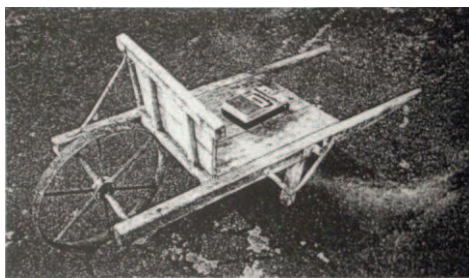
Ruscha, Edward. 1980. *Pick Pan Shovel*. Litografía sobre papel blanco Arches, 56,4 x 76,4 cm.

El artista francés Bernar Venet lo plantea precisamente en estos términos; pretende sustituir la idea de estilo, las referencias o connotaciones al mundo del arte, por el uso de herramientas asociadas al trabajo. Pero a su vez pretende no limitarse al campo de acción propio de la pintura o la escultura; quiere así exceder esos límites, para lo cual se sirve de la carretilla y una grabadora:

“This is why I thought of using an old wheelbarrow with a metal wheel and a

¹⁷⁰ Robert Smithson. “Towards the Development of An Air Terminal Site”. *Artforum*, June 1967. En: Nancy Holt, op. cit., p. 44.

tape recorder placed on top to record the sounds generated when it was moved over a path of rocks and gravel. In my opinion, the monotonous, repetitive aspect of this continuous sound material, was very relative to my other experiences. By means of the systematic use of all these artistic media, I was looking to outpass the notion of *style*, substituting it with a *work context*. I felt my option for this *artistic behaviour* greatly exceeded the limits of a simple *pictorial activity*”¹⁷¹.



Bernar Venet. 1963



Documentacion de Sol LeWitt's Buried Cube.1968. Acero inoxidable 10-pulgadas. cubo. En las fotografías de la fila superior están (derecha e izquierda) los mecenas del artista y anfitriones, Carel y Mia Visser, Dick van der Net, un fabricante de metal, y LeWitt.



César en la Sociedad Francesa de Ferrailles, Gennevilliers, 1961.



Maldonado. 1964. *Escavadora*. Proyecto: T. Maldonado con la colaboración de R. Scharfenberg. Encargo: Hatra.

¹⁷¹ Robert C. Morgan. “Bernar Venet: The Early years 1961-1963”. *Bernar Venet, 1961-1970*. Éditions des Cahiers intempestifs, p. 48.



Smithson, Robert. 1970. *Leñera parcialmente enterrada*. Universidad de Kent, Ohio.



Venet, Bernard. 1963. Nice, Jardin Albert.



Venet, Bernard. 1963. *Tas de Charbon*. Escultura de carbón sin forma específica. Colección M. y Mme. Dicher Guichard, París.

Para la realización de uno de sus proyectos, también el artista Walter de Maria propone que una persona inexperta maneje una excavadora:

“He estado pensando en un pabellón de arte que me gustaría construir. Sería una especie de gran agujero en la tierra. De hecho, al principio no sería un agujero. Tendría que excavarse. (...) Gente sin experiencia, como La Monte Young, conduciría las excavadoras. (...) Las excavadoras estarían construyendo estupendos montones de tierra todo alrededor. Y si este papel cayera en manos de algún propietario de una constructora que estuviera interesado en promocionar el arte y mis ideas, por favor, que se ponga en contacto conmigo inmediatamente”¹⁷².

¹⁷² Lucy R. Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op. cit., pp. 67-68. “Walter de Maria: 50 M3 (1,600 Cubic Feet) Level Dirt/The Land Show: Pure Dirt/Pure Earth/Pure land (Nivel de tierra de 50m3 - 1.600 pies cúbicos-/La exposición de la tierra: tierra pura/suelo puro) de Galerie Heiner Friedrich, Munich, 28 de septiembre-12 de octubre de 1968. En mayo de 1960, de Maria escribió "Art Yard" ("Pabellón de arte"), publicado en la Anthology de Young-MacLow (1963)".

1.3.8. Naturaleza

“Obtengo de la naturaleza una cierta secuencia para colocar los tonos correctamente. Estudio la naturaleza para no hacer tonterías... sin embargo, no me importa que mis colores no sean exactos, mientras se vean bien en el lienzo”.

(Van Gogh)¹⁷³

“En arte como en literatura, hay dos modos por los cuales los hombres aspiran a la distinción; en uno, el artista, por una cuidadosa aplicación a lo que otros han logrado, imita sus obras, o selecciona y combina sus varias bellezas; en el otro busca excelencia en su fuente primitiva la NATURALEZA. Uno se forma un estilo sobre el estudio de pinturas, y produce arte o imitativo o ecléctico, como se lo ha llamado; el otro mediante una observación cercana de la naturaleza descubre cualidades existentes en ella que nunca fueron retratadas antes, y así se forma un estilo que es original”.

(J. Constable)¹⁷⁴

“...yo pudiera descansar de mis temidas críticas y de mi obsesión enfermiza por libros. (...) dedicarme a la serena contemplación de la Madre Naturaleza”.

(E. Vila-Matas)¹⁷⁵

“Hoffmann no fue nunca especialmente amigo de la naturaleza. (...) el mero ver a los hombres valía para él más que todo”.

(W. Benjamin)¹⁷⁶

“Deseo volver a los dioramas cuya magia, enorme y brutal, sabe imponerme una ilusión útil. (...) mientras que la mayor parte de nuestros paisajistas son unos mentirosos, precisamente porque han descuidado mentir”.

(Ch. Baudelaire)¹⁷⁷

“Soupault y yo dimos el nombre de SURREALISMO al nuevo modo de expresión que teníamos a nuestro alcance. (...) Con mayor justicia todavía, hubiéramos podido apropiarnos del término SUPERNATURALISMO, empleado por Gérard de Nerval”.

(A. Breton)¹⁷⁸

Los esquemas perceptivos que plantea E. H. Gombrich en sus estudios sobre psicología de la representación sumergen al pintor-espectador en un mar “contaminado” de ideas, modos de hacer, percepciones, tendencias... Esta percepción no naturalista es la del hombre civilizado que construye esquemas perceptuales. El semiólogo y crítico de arte O. Calabrese señala en relación a los planteamientos de Gombrich:

“Cada operación figurativa está regida por una convención, por una articulación esquemática de lo que ya se sabe, por una referencia a la enciclopedia. (...) Los esquemas figurativos dan a la imagen el valor de una codificación que elimina el concepto de una visión inocente y *natural* de los

¹⁷³ En: Anthea Callen. *Técnicas de los impresionistas. (Techniques of the Impressionists)*. QED Publishing Limited, London 1982). Trad. Sally Launder. Herman Blume ediciones, Madrid 1983, p. 118.

¹⁷⁴ E. H. Gombrich, op. cit., p. 150.

¹⁷⁵ Enrique Vila-Matas. *El mal de Montano*. Ed. Anagrama. Barcelona 2002, p. 22.

¹⁷⁶ Walter Benjamin. *Iluminaciones*, op. cit., p. 65.

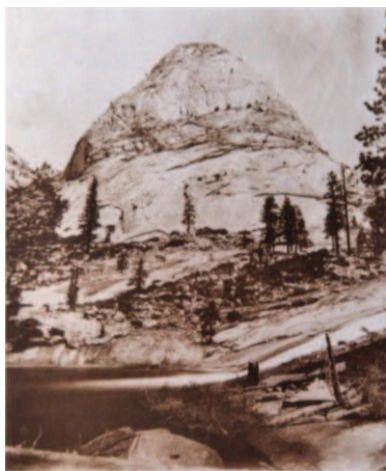
¹⁷⁷ Ch. Baudelaire. *Oeuvres complètes, "Bibliothèque de la Pléiade"*, París, 1931-32, vol. II, p. 273. En: Ibid., p. 167.

¹⁷⁸ André Breton. “Primer manifiesto del surrealismo” (1924). En: Á. González García, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz, S. (eds.), op. cit., p. 398.

hechos visuales”¹⁷⁹.

Por el contrario, Gombrich entiende que el arte de los s. XVIII y XIX se caracteriza precisamente por un interés naturalista:

“Así pues, la historia del arte en el siglo XVIII tardío y en el XIX se convirtió, en cierto modo, en la historia de la lucha contra el esquema. (...) Según Meder, fue Rousseau quien primero, en el Emilio de 1763, protestó contra la manera tradicional de enseñar los elementos del dibujo. A su Emilio no había que enseñarle nunca a copiar obras de otros, y sólo debía copiar la naturaleza. (...) Es la época del *genio original* y de la adoración de la naturaleza. Y con ello se inicia la ruptura con la tradición, que presagia el dilema moderno. (...) Ningún artista encarna este dilema mejor que John Constable (...) "Recuerdo haberle oído decir", escribe Leslie, "cuando me pongo a hacer un esbozo del natural lo primero que procuro es olvidar que he visto nunca un cuadro”¹⁸⁰.



Weed, Charles L. 1864-1865. *Sugar Loaf, Little Yosemite Valley*.
New York Public Library.

Pero en palabras del crítico de arte G. Apollinaire, el pintor cubista sí mostró interés por alejarse de la naturaleza: “existe por tanto un arte nacido en oposición al impresionismo que, en vez de copiar los fenómenos naturales, ofrece al entendimiento del espectador, en su totalidad pictórica, elementos fundamentales y eternos como resultado

¹⁷⁹ Omar Calabrese. *El lenguaje del arte. (Il linguaggio dell'arte)*, 1985, Milán). Trad. Rosa Premat. Ed. Paidós, Barcelona 1987, p. 43.

¹⁸⁰ John Constable: *Various Subjects of Landscape*, Londres, 1832. En: E. H. Gombrich, op. cit., p. 149.

de un proceso de síntesis”¹⁸¹. Según afirma el artista e historiador del arte David Batchelor, para el crítico francés de principios del s. XX, Louis Vauxcelles, el cubismo se caracterizaba precisamente por su alejamiento de la naturaleza: “Para Vauxcelles, el Cubismo había representado siempre la antítesis de todo lo que tenía valor en el arte: era excesivamente intelectual, frío, calculado, artificial y falto de espontaneidad o sentimiento. Y, sobre todo, parecía rechazar la naturaleza”¹⁸². A su vez, Batchelor señala que A. Bretón consideraba indefendible la pintura naturalista: “Breton, como otros, consideraba un supuesto básico el que la pintura naturalista era, desde hacía tiempo, indefendible”¹⁸³. El mismo desinterés que expresaba Arthur Cravan, pues entendía que lo natural se alejaba de lo actual: “¡Qué falso ideal el de Maurice Denis! Pinta mujeres y niños desnudos en la naturaleza, lo que no se ve jamás en la actualidad”¹⁸⁴.

Para W. Benjamin, la vivencia de la masa se aleja de la búsqueda de lo verdadero, de la naturaleza:

“Desde finales del siglo pasado se ha hecho una serie de tentativas para apoderarse de la experiencia *verdadera* en contraposición a una experiencia que se sedimenta en la existencia normatizada, desnaturalizada de las masas civilizadas. Es costumbre clasificar dichos tanteos bajo el concepto de filosofía de la vida. Está muy claro que no partieron de la existencia del hombre en la sociedad. Se reclamaban de la literatura, mejor aún, de la naturaleza, y por último, con cierta preferencia de la edad mítica. La obra de Dilthey *Vida y poesía* es una de las primeras en esta línea, que acaba con Klages y con un Jung adscrito al fascismo”¹⁸⁵.

¹⁸¹ G. Apollinaire. "Au Salon d'Automne de Paris", *L'Art Libre*, Lyon 1910. En: John Golding. *El cubismo. Una historia y un análisis, 1907-1914*. (Cubism. A History and an Analysis 1907-1914. Ed. 1959). Trad. Adolfo Gómez Cedillo. Ed. Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 28.

Briony Fer, David Batchelor, op. cit., p. 67. En relación a Apollinaire y su alejamiento de la naturaleza, cabe citar a D. Batchelor: “Para Apollinaire, ambos términos [Surrealismo y L'esprit nouveau] se identificaban con la capacidad del ser humano para el pensamiento abstracto y su habilidad para crear formas independientes de cualquiera existente en la naturaleza. Por consiguiente, el primer acto surreal fue la invención de la rueda, algo "antinatural" y sin precedente. Según Apollinaire, las características de "l'esprit nouveau" y de lo "surreal" eran la geometría, la tecnología y además un sentido de lo inusual e imprevisible”.

Ibid., p. 120. También Briony Fer considera que el cubismo se caracteriza por su artificialidad: “En la pintura cubista la línea había salido a la superficie en una nueva forma, más como un signo gráfico que como un contorno para delinear cuerpos sólidos o formas tridimensionales. (...) El Cubismo había mostrado que el "lenguaje genuino del pintor" -para expresarlo en las palabras de Udaltsova- era de carácter formal y basado en reglas y convenciones ("principios organizativos" para Rodchenko) que gobernaban la representación y que eran artificiales, no "naturales" o "esenciales”.

¹⁸² Ibid., p. 14.

¹⁸³ Ibid., p. 55.

¹⁸⁴ Arthur Cravan “La exposición de los independientes” (1914). *Maintenant*, marzo-abril 1914. En: Á González García, op. cit., p. 232.

¹⁸⁵ Walter Benjamin. *Iluminaciones II*, op. cit., p. 124.

En relación a la obra de Bergson, W. Benjamin también plantea en qué medida se mantiene alejada de la vida activa, de lo que entiende como época de la gran industria¹⁸⁶.

En definitiva, se puede decir que en la primera mitad del s. XX: “La confrontación entre la naturaleza y el artificio se vuelca decididamente a favor del último, sobre todo a medida que el mundo de los objetos invade nuestro medio psíquico”¹⁸⁷.

Pero en el caso del artista A. Cravan, se trata de una actualidad-artificio revestida de desconocimiento: “En primer lugar, me encuentro con que la primera condición para ser artistas es saber nada”¹⁸⁸. Una especie de artificio naturalizado, que afortunadamente nos sirve para complicar un poco más las cosas, pues como decía anteriormente, Gombrich consideraba que el desconocimiento no podía formar parte de sus esquemas constructivos: “Cada operación figurativa está regida por una convención, por una articulación esquemática de lo que ya se sabe, por una referencia a la enciclopedia”¹⁸⁹.

También se encuentra en el arte de los 60 un interés por la actualidad. Así, por ejemplo, Rauschenberg toma distancia con respecto al naturalismo salvaje característico de los expresionistas abstractos: “El primero que reconoció el desplazamiento que representa el arte de Rauschenberg fue Leo Steinberg, quien lo identificó como un paso de la naturaleza a la cultura”¹⁹⁰. El mismo naturalismo salvaje característico del art brut, del

¹⁸⁶ Ibid., pp. 125-6. “Sobre esta literatura se alza como monumento eminente la madrugadora obra de Bergson *Matière et mémoire*. (...) Su título manifiesta que considera decisiva para la experiencia filosófica la estructura de la memoria. De hecho la experiencia, tanto en la vía colectiva como en la privada, es un asunto de la tradición. Se forma menos de datos rigurosamente fijos en el recuerdo que de los que acumulados, con frecuencia no conscientes, confluyen en la memoria. (...) Sobre todo, y esto es lo esencial, evita acercarse a esa experiencia de la que ha surgido su propia filosofía o mejor aún a la que ésta ha sido transmitida. Es la experiencia inhospitalaria, deslumbradora de la época de la gran industria. (...) *Matière et mémoire* determina la naturaleza de la experiencia en la *durée*, y el lector tiene entonces que decirse: sólo el poeta es el sujeto adecuado de esa experiencia. Y un poeta ha sido el que ha puesto a prueba la teoría bergsoniana de la experiencia. Se puede considerar la obra de Proust *A la recherche du temps perdu* como un intento de elaborar, por caminos sintéticos y bajo las actuales condiciones sociales, la experiencia tal y como la concibió Bergson (...) Bergson. Este no pierde la ocasión de subrayar el antagonismo imperante entre la *vita activa* y la especial *vita contemplativa* que abre la memoria”.

¹⁸⁷ Simón Marchán Fiz, op. cit. pp. 91-92-130-131. Sobre la aproximación y alejamiento de la naturaleza en los s. XVII y XIX: “La *formación estética artificial* hace perder los favores a lo natural, invierte las preferencias ilustradas por la belleza natural en favor de la tamizada por el arte y el genio, (...) En ella las capacidades formadoras, la fuerza estética que opera en cada hombre, retan a la imitación y cultivan una concepción de la actividad artística como producción, como creación -Hervorbringung- en un acto de libertad. La autonomía del arte gira en la órbita de una autodeterminación de lo artístico. (...) En realidad, denotan el carácter cada vez más autónomo de la creación artística y de la propia obra. (...) organizado y organizador, debe formar obras vivientes. (...) o del principio productor inserto en la naturaleza. (...) La confrontación entre la naturaleza y el artificio se vuelca decididamente a favor del último, sobre todo a medida que el mundo de los objetos invade nuestro medio psíquico. (...) Rememoremos cómo Kant prefería todavía la belleza no adulterada de la naturaleza, la cual, en buena concordia iluminista, era el modelo de la artística. (...) lo bello artístico está asimismo por encima de la belleza de la naturaleza” (Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, vol. I, p. 26). (...) Llama la atención a este respecto que Hegel, a diferencia de Kant y el Idealismo romántico, no sólo no muestra entusiasmo estético y científico por la naturaleza, sino que se sentía indiferente e incluso molesto ante los motivos románticos, como los Alpes y las escenas grandiosas o sublimes. Ello es consecuente con su desprecio por la belleza natural”.

¹⁸⁸ Arthur Cravan. “La exposición de los independientes”, op. cit., p. 232.

¹⁸⁹ Omar Calabrese, op. cit., p. 43.

¹⁹⁰ Craig Owens. “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”. *October* 12 (primavera, 1980), pp. 67-86, *October* 13 (verano de 1980), pp. 59-80. En: VVAA. Brian Wallis (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Trad. Carolina del Olmo y César Readules. Ediciones Akal, Madrid 2001, p. 223.

que los nouveaux réalistes también pretendían distanciarse, tal y como refiere P. Restany: “..., ils se méfient de l'humor naturaliste dérivé de l'art brut, ils rejettent en fin l'ambigüité de l'informel”¹⁹¹.

Y si algo puede ser característico del arte pop, es precisamente su distanciamiento con respecto a cualquier tipo de interés naturalista; su antinaturalismo resulta exacerbado. Al respecto refiere S. Sontag:

“Es más, la esencia de lo camp es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración. (...) Esta manera, la manera camp, no se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización. (...) En la naturaleza nada puede haber de camp (...) la mayoría de los objetos camp son urbanos”¹⁹².

Pero el arte pop también conecta con un tipo de percepción que es capaz de atender a las personas y las cosas en su misma naturaleza; en este sentido las palabras de S. Sontag son reveladoras: “El gusto camp es una especie de amor, amor a la naturaleza humana. (...) Lo camp es un sentimiento tierno”¹⁹³.



Smithson, Robert. 1968. *Lava Site*. Cerca de Las Vegas, Nevada.

E. Hobsbawm entiende que, en la segunda mitad del s. XX, la sociedad no muestra un posicionamiento de adhesión incondicional hacia la ciencia y el “progreso”; sentimiento que no habría estado tan presente en la primera la mitad del s. XX:

¹⁹¹ Pierre Restany. *Avec le Nouveau Réalisme sur l'autre face de l'art*. Critiques d'art Editions Jacqueline Chambon. Nîmes 2000, p. 27.

¹⁹² Susan Sontag. “Notas sobre lo camp” (1964). *Contra la interpretación*, op. cit., pp. 355-357-359.

¹⁹³ Ibid., p. 56.

“Sin embargo, la idea de que la ciencia equivale a una catástrofe potencial pertenece, esencialmente, a la segunda mitad del siglo: en su primera fase -la de la pesadilla de una guerra nuclear- corresponde a la era de la confrontación entre las superpotencias que siguió a 1945 (...) Por el contrario, la era de las catástrofes, quizás porque frenó el crecimiento económico, fue todavía una etapa de complacencia científica acerca de la capacidad humana de controlar las fuerzas de la naturaleza o, en el peor de los casos, acerca de la capacidad por parte de la naturaleza de ajustarse a lo peor que el hombre le podía hacer”¹⁹⁴.

En este sentido, en la década de los 60 también se produce un acercamiento hacia la Naturaleza. Así, el artista R. Smithson (representante del land art norteamericano) considera que todavía sigue estando presente cierto naturalismo que él entiende como característico del arte de los siglos anteriores; de esta manera, la realización de la obra se puede llevar a cabo mediante la mera elección del “Site: The naturalism of seventeenth-, eighteenth- and nineteenth-century art is replaced by non-objective sense of site”¹⁹⁵.

También para el artista inglés R. Long la naturaleza es el fundamento, una elementalidad común a todas las personas. En este sentido, plantea una cierta idea-trabajo elemental, universal y meditativa:

“The inference is that the idea itself has to be as simple and natural and similarly archetypal as the primal, geometric, *natural* (...) R.L.: No. And I never studied Zen. (...) I take it as a compliment and a great fact of life about Zen and my work if people find similarities. I think there is a kind of underlying normal reality in the world. It's like nature. Nature belongs to no-one, but it's true in the same way for everyone. (...) R.L.: I think one of the nice things I noticed about the *Magiciens de la Terre* exhibition in Paris was

¹⁹⁴ E. Hobsbawm, op. cit., p. 527.

Brian Leigh Molyneux. *La tierra sagrada. Espíritus del paisaje; alineamientos antiguos y lugares sagrados; creación y fertilidad*. (The Sacred Earth. Duncan Baird Publishers 1995). Trad. Margarita Cavándoli. Ed. Evergreen, Taschen, Köln 2002, p. 28. Son significativas las teorías holísticas de la Tierra que se desarrollaron en la segunda mitad del s. XX, y que ponían en evidencia la fragilidad a la que estaba expuesta, en tanto que organismo en desarrollo, frente a las agresiones al medio ambiente. Al respecto cabe citar a B. Leigh Molyneux: “La influencia de la revolución científica aún predomina y son muchos los que sostienen que esta perspectiva ha conducido a Occidente a dañar la Tierra porque alienta a la humanidad a considerar la naturaleza como materia inanimada, robusta en su resistencia a la contaminación y a otros daños ambientales. No obstante, en la segunda mitad del siglo XX se ha postulado un enfoque holístico de la naturaleza que considera la Tierra como un organismo en desarrollo”.

¹⁹⁵ Robert Smithson. “Aerial Art”. *Studio International*, February-April 1969. En: Nancy Holt, op. cit., p. 92.

how much art all around the world is made by hand and on the floor with natural materials. I had an incredibly warm feeling about working like so many other artists from different cultures”¹⁹⁶.



Long, Richard. 1979. *Stones in Japan*.

Sobre este contacto elemental con los materiales de la naturaleza no elaborados, también se interesaron los artistas povera (Italia); una experiencia no manipulada ni representada, en donde no se lleva a cabo ningún tipo de construcción artística, como refiere el crítico de arte italiano Germano Celant:

“What interests him instead is the discovery, the exposition, the insurrection of the magic and marvelous value of natural elements. (...) What the artist comes in contact with is not re-elaborated; (...) he does not manipulate it. (...) Among living things he discovers also himself, his body, his memory, his gestures (...) He has chosen to live within direct experience, no longer the representative. (...) its own dimension that identifies itself with knowledge and perception, becomes *living in art*, that fantastic existence continually at variance with daily reality that opposes the building of art (...) It is a moment that tends towards deculturization, regression, primitiveness and repression, towards the pre-logical and pre-iconographic stage, towards elementary and spontaneous politics, a tendency towards the basic element in nature”¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Richard Long. (fragmento de conversación con Anne Seymour, verano 1990). VVAA. *Walking in circles*. Thames and Hudson, London 1991, pp. 7-25.

¹⁹⁷ Germano Celant. “Introduction to Art Povera”. *Art Povera*. Praeger, New York 1969, p. 225-230. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., pp. 662-666.

1.3.9. Lo vital

Para el situacionista G. Debord, lo vital, el desarrollo de la vida, era incompatible con determinadas manifestaciones de la vida moderna. Así, cuestionaba las manifestaciones espectaculares de la sociedad de consumo, tanto como el trabajo moderno, que consideraba esencialmente monótono y repetitivo, constituyéndose en impedimentos para el desarrollo de los verdaderos valores vitales y lúdicos que todo individuo debiera alcanzar.

Por el contrario, para algunos artistas de la década de los 60, lo vital en ocasiones aparece vinculado a la multiplicidad de objetos que nos rodean, a los productos de la sociedad de consumo y cultura de masas, incluso a los desechos y residuos, produciéndose un interés por mostrar y evidenciar esta densidad ambiental. Al respecto de la obra de Oldenburg, el crítico de arte M. Lüthy comenta: “Oldenburg approached his goal of the convergence of art and life by allowing their energies to merge into one another. His *animism*, which gives life to things”¹⁹⁸.

También el artista holandés J. Dibbets refiere que lo que le rodea le interesa más que el arte mismo, poniéndolo en relación con lo vital (la aglomeración de personas, situaciones y objetos que acontecen en la ciudad). En una entrevista con Lizza Bear afirma:

“- J. Dibbets. I realized very well that what I saw around me impressed me much more than art ever could.

- L. Bear. Your environment?

- J. Dibbets. Well, I would say life”¹⁹⁹.

J. Dibbets considera que este acercamiento hacia todo lo que nos rodea, expresa un interés por lo vital, en la medida en que se produce un traspaso entre diferentes ámbitos, posibilitando la disolución de los roles convenidos. Al respecto de la obra de Dibbets, refiere la escritora, cineasta y editora Liza Bear: “He abolishes his role of being an artist,

¹⁹⁸ Michael Lüthy. “The consumer article in the art world: on the para-economy of American pop art”. En: VVAA. *Shopping. A Century of Art and Consumer Culture*, op. cit., p. 150.

¹⁹⁹ Liza Bear, Willoughby Sharp. “Dibbets: Interview with Liza Bear and Willoughby Sharp”, *Avalanche I* (otoño 1970), pp. 34-39. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., p. 659.

intellectual, painter or writer and learns again to perceive, to feel, to breathe, to walk”²⁰⁰.

Desde la década de los 50, los artistas pop ingleses se muestran ya interesados en vincular lo vital con las diversas manifestaciones de la cultura de masas. Al respecto, el crítico de arte inglés L. Alloway menciona la exposición que realizaron los artistas pop ingleses a principios de los 50:

“En 1953, una exposición titulada *Paralelo de vida y arte*, celebrada en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres. (...) La exposición fue organizada por Paolozzi, el fotógrafo Nigel Henderson y los arquitectos Alison y Peter Smithson, todos los cuales tuvieron luego que ver con el estudio de la cultura pop en Inglaterra. Henderson aportó sus conocimientos técnicos, pero también sus propias fotos de pintadas y detritos. (...) A mediados de los años cincuenta, sin embargo, ya había una conexión entre el interés inglés por la cultura popular y Dubuffet, que influía en las figuras de Cordell y en los collages de McHale”²⁰¹.

También el artista A. Kaprow habla de la libertad y energía vital que estarían presentes en los happenings (realizados desde finales de los 50), integrando de esta manera el arte con la vida: “Dispersal thus replaces necessity; movement, vaguely imitating life, replaces energy. And while this testifies to a sort of freedom, it is an aimless freedom”²⁰². Kaprow asistió a las charlas que impartió J. Cage a finales de los 50 en la *New School for Social Research* (New York), recibiendo su colaboración para la realización de sus primeros happenings. También J. Cage entendía que el arte (a modo de juego), tenía que despertarnos a la vida:

“El juego, sin embargo, es una afirmación de vida -no un intento de extraer orden del caos, ni de sugerir mejoras en la creación, sino simplemente un modo de despertar a la vida misma que vivimos, que es maravillosa una vez que apartamos nuestra mente y nuestros deseos de su camino y la dejamos actuar por sí sola”²⁰³.

²⁰⁰ Ibid., p. 664.

²⁰¹ Lawrence Alloway. En: L. R. Lippard. *El pop art*, op. cit., pp. 29-34.

²⁰² Allan Kaprow. “Happening in the New York Scene” (1961). *Essays on the blurring of art and life*, op. cit., p. 27.

²⁰³ John Cage. *Silencio. (Silence)*. Wesleyan University Press 1961). Trad. Pilar Pedraza. Ediciones Ardora. Madrid 2002, p. 12.

Entiende S. Sontag que en el arte de los 60 se produce una apertura hacia lo vital, en la medida que se lleva acabo un acercamiento hacia todo, hacia ámbitos que anteriormente se consideraban alejados de lo artístico. Así, el arte entra en contacto con todo tipo de experiencias:

“La nueva sensibilidad entiende el arte como extensión de la vida (...) Pues somos lo que somos capaces de ver (oír, gustar, oler, sentir), aún más poderosa y profundamente de lo que somos por el conjunto de ideas almacenado en nuestras cabezas. Naturalmente, los proponentes de las crisis de "las dos culturas" continúan observando un contraste desesperado entre la ciencia y la tecnología, ininteligibles y moralmente neutras, por una parte, y el arte, moralmente comprometido y a la medida del hombre, por la otra”²⁰⁴.

²⁰⁴ Susan Sontag, “Una cultura y la nueva sensibilidad” (1965). *Contra la interpretación*, op. cit., p. 385.

1.3.10. La multitud²⁰⁵

“Siempre he mirado con antipatía y hasta con asco a la gente, sobre todo a la gente amontonada; nunca he soportado las playas en verano”.

(E. Sábato, *El túnel*)²⁰⁶

“¿Qué es lo que más estima la multitud? ¿qué adula más a la estupidez de esta época?”.

(C. G. Carus)²⁰⁷

“Pero qué apocada es la mirada sobre la multitud de quien está instalado en su vida casera. Y qué penetrante es la del hombre absorto en ella a través de las lunas de los cafés”.

(W. Benjamin)²⁰⁸

“Ya el hormigueo de las calles tiene algo de repugnante, algo en contra de lo cual se indigna la naturaleza humana”.

(F. Engels)²⁰⁹

“Querer especificar el término de masa es justamente un contrasentido -es endosarle un sentido a lo que no lo tiene. (...) La masa es un ser sin atributo, sin predicado, sin cualidad, sin referencia. (...) No tiene "realidad" sociológica. No tiene nada que ver con ninguna población real, ningún cuerpo, ningún agregado social específico”.

(J. Baudrillard)²¹⁰

“La idea de *persona* debería sustituirse por la idea de *máscara* o *disfraz*: pues la persona o el yo esconde, bajo su aparente unidad, una multiplicidad. Bajo el yo indiviso se esconde Multitud. Cada uno de nosotros encierra, por tanto, una multitud de máscaras. No hay unidad sino desdoblamiento y travesti”.

(E. Trias)²¹¹

“No a todos es dado tomar un baño de multitud: gozar de la muchedumbre es un arte; y únicamente puede, a expensas del género humano, permitirse un exceso de vitalidad aquel a quien un hada insufló ya en su cuna el gusto por el disfraz y por la máscara, el odio al domicilio y la pasión por el viaje. (...) Multitud, soledad: términos equivalentes, y equiparables para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, tampoco entiende de andar solo en medio de una muchedumbre ajetreada”.

(Ch. Baudelaire)²¹²

“- Este viejo -dije por fin- representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a

²⁰⁵ Michael Hardt, Antonio Negri. *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Editorial Debate, 2004. Prefacio: “Como primera aproximación debemos distinguir a la multitud, desde un nivel conceptual, de otras nociones de sujetos sociales, tales como pueblo, masa y clase trabajadora. El pueblo ha sido tradicionalmente una concepción unitaria. La población, por supuesto, está caracterizada por todo tipo de diferencias, pero el pueblo reduce dicha diversidad a una unidad y vuelve a la población una única identidad: “el pueblo” es uno. La multitud, en contraste, es muchos. La multitud está compuesta por innumerables diferencias internas que nunca podrán ser reducidas a una unidad o una única identidad-diferentes culturas, razas, etnias, géneros y orientaciones sexuales; diferentes formas de trabajo; diferentes modos de vivir; diferentes visiones del mundo; y diferentes deseos. La multitud es una multiplicidad de todas estas diferencias singulares. Las masas también contrastan con el pueblo porque tampoco pueden ser reducidas a una unidad o identidad. Las masas ciertamente están compuestas de todo tipo y clase, pero en verdad no deberíamos decir que las masas están conformadas por diferentes sujetos sociales. La esencia de las masas es la indiferencia: todas las diferencias están sumergidas y sumidas en las masas. Todos los colores de la población se tornan grises. Estas masas son capaces de moverse al unísono sólo porque forman un conglomerado indistinto, uniforme. En la multitud las diferencias sociales permanecen diferentes. La multitud es multicolor, como la capa mágica de José. De modo que el desafío que impone el concepto de multitud es el de una multiplicidad social que tiende a comunicarse y actuar en común, conservando las diferencias internas”.

²⁰⁶ Ernesto Sábato. *El túnel*. Ed. El Mundo, Col. Millenium, Madrid 1999, p. 44.

²⁰⁷ Carl Gustav Carus. “Carta IX”. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. (Briefe und aufsatze uber landschafts-malerei, 1835). Trad. José Luis Arántegui. Ed. Visor, Madrid 1992, p. 157.

²⁰⁸ Walter Benjamin. *Iluminaciones II*, op. cit., p. 64.

²⁰⁹ Friedrich Engels. *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, Leipzig 1848, p. 36. En: Ibid, p. 136.

²¹⁰ Jean Baudrillard. *Cultura y Simulacro*, op. cit., p. 112.

²¹¹ Eugenio Trias. “III. Primera meditación” (Los cinco primeros artículos de este ensayo, aparecieron en 1969 en *Tele/Express*). En: E. Trias. *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*. (1ª.ed. 1971). Ed. Anagrama. Barcelona 1984, p. 75.

²¹² Charles Baudelaire. “XII. Las muchedumbres”. *El esplín de París*. (Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose). Trad. F. Torres. Alianza Editorial, Madrid 1999, p. 55.

estar solo. Es el hombre de la multitud. Sería vano seguirlo, pues nada más aprenderé sobre él y sus acciones. El peor corazón del mundo es un libro más repelente que el Hortulus Animae, y quizá sea una de las grandes mercedes de Dios el Queer lässt sich nicht lesen”.

(E. A. Poe)²¹³

Con frecuencia, la multitud ha sido vivida como una amenaza, pues se ha podido pensar que estaba poseída por los demonios, que era usada como refugio por el asocial, o que estaba formada por personas inútiles y confusas. En relación a este supuesto sinsentido de la multitud cabe mencionar a A. Bretón, quien se imagina cogiendo una pistola y liándose a tiros con la multitud:

“El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud. Quien no haya tenido, por lo menos una vez, el deseo de acabar de esta manera con el despreciable sistema de envilecimiento y cretinización imperante, merece un sitio entre la multitud, merece tener el vientre a tiro de revólver”²¹⁴.

Se ha podido pensar que la multitud, en ocasiones, era capaz de poner en acción fuerzas poderosas difíciles de controlar. Foucault también se refiere a la multitud en tanto que presencia a la que se teme, y las medidas disciplinarias que se habrían tomado para mantenerla sujeta o bajo control:

“La primera de las grandes operaciones de la disciplina es, pues, la constitución de *cuadros vivos* que transforman las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas. (...) La forma secreta y escrita del procedimiento responde al principio de que en materia penal el establecimiento de la verdad era para el soberano y sus jueces un derecho absoluto y un poder exclusivo. Ayrault suponía que este procedimiento (establecido ya en cuanto a lo esencial en el siglo XVI) tenía por origen el “temor a los tumultos, a las griterías y clamoreos a que se entrega ordinariamente el pueblo, el temor de que hubiera desorden, violencia,

²¹³ Edgar Allan Poe. *El hombre de la multitud* (1840). *Cuentos de Edgar Allan Poe*. Traducción Julio Cortázar. Alianza Editorial, Madrid 1997, p. 137.

²¹⁴ A. Bretón. “Segundo manifiesto del surrealismo” (1930). En: A. González García, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz, op. cit., p. 415.

impetuosidad contra las partes e incluso contra los jueces”²¹⁵.

Por otra parte, resultan fundamentales las referencias de Antonio Gramsci (1891-1937, fundador del Partido Comunista Italiano) a la multitud. Este autor concibe lo social como un espacio de conflicto entre las clases hegemónicas y subalternas²¹⁶ (sectores populares), siendo lo múltiple y heterogéneo, lo asistemático y yuxtapuesto, lo que caracteriza a las clases populares; por el contrario, en las clases hegemónicas o dominantes predominaría lo sistemático y organizado. En este sentido señala la socióloga A. M. Zubieta:

“Quizás un aporte central de su perspectiva [la de Gramsci] es que piensa la categoría de pueblo como múltiple y heterogénea. (...) Señala, además, que las clases subalternas que conforman lo que se ha dado en llamar *pueblo* tiene una concepción del mundo no elaborada y asistemática. Aparece el registro de lo múltiple, lo diverso y yuxtapuesto, las sobrevivencias. Frente a esto, la clase dominante justamente lo es porque posee una concepción de mundo elaborada, sistemática, políticamente organizada y centralizada, y ha logrado imponerla al resto del entramado social”²¹⁷.

J. Baudrillard sugiere que es en el s. XVIII (en el período de la revolución francesa) cuando se desarrolla la noción de lo popular o la reivindicación de la noción de pueblo:

“Es desde el siglo XVIII, y singularmente desde la Revolución, cuando lo político se desvía de una manera decisiva. Se carga con una referencia social, lo social lo inviste. A la vez, entra en representación, su juego es dominado

²¹⁵ Michel Foucault. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. 1ª ed. 1975. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI Editores, Madrid 2000, pp. 41-152.

²¹⁶ Néstor García Canclini, op. cit., pp. 252-255 256-257. Es interesante destacar la crítica que con respecto a la noción de Gramsci nos propone N. García Canclini: “todo lo que no es hegemónico es subalterno, o a la inversa. Se omiten entonces en las descripciones procesos ambiguos de interpenetración y mezcla, en que los movimientos simbólicos de diversas clases engendran otros procesos que no se dejan ordenar bajo las clasificaciones de hegemónico y subalterno, de moderno y tradicional. (...) La asimetría sigue existiendo, pero es más intrincada que lo que aparenta el simple esquema antagónico entre tradicionalistas y modernizadores, subalternos y hegemónicos. (...) Cuando la investigación plantea las relaciones entre sectores populares y hegemónicos solo en términos de enfrentamiento, da una visión sesgada e inverosímil de lo real para los propios sujetos. Por eso, fracasan las políticas que proponen cambios con esa perspectiva maníquea, omitiendo los compromisos mutuos. (...) Es posible avanzar en este proceso de reconstruir la noción de lo popular si se pasa de una escenificación épica a la de una tragicomedia. El defecto más insistente en la caracterización del *pueblo* ha sido pensar a los actores agrupados bajo ese nombre como una masa social compacta que avanza incesante y combativa hacia un porvenir renovado”.

²¹⁷ Ana María Zubieta, op. cit., p. 37.

por los mecanismos representativos. (...) La escena política se convierte en la de la evocación de un significado fundamental: el pueblo, la voluntad del pueblo, etc”²¹⁸.

Destacaría la definición de *muchedumbre* que propone J. E. Cirlot en su *Diccionario de símbolos*. La define en tanto que unidad fraccionada y descompuesta, además de asimilarla a los movimientos del inconsciente. En palabras de Cirlot:

“La muchedumbre supera ya el concepto de multiplicidad y da lugar a la nueva entidad de lo numeroso como totalidad, como unidad fraccionada y descompuesta. Por ello es atinada la interpretación de Jung de la muchedumbre que especialmente, si se mueve y agita, traduce un movimiento análogo de lo inconsciente. Conocida es la imagen de Homero, asimilando la multitud de guerreros en el ágora o el combate a las ondas oceánicas (símbolo también del inconsciente)”²¹⁹.

En este sentido, es comprensible el interés que algunos autores mostraron en el s. XIX por la multitud, entre ellos Ch. Baudelaire. W. Benjamin cita a Ch. Baudelaire quien a su vez cita a G. de Maupassant: “quien se aburra en el seno de la multitud es un imbécil, un imbécil y yo lo desprecio”²²⁰. También W. Benjamin menciona a un agente secreto parisino que había cuestionado la vida entre la multitud: “Es casi imposible”, escribe un agente secreto parisino en el año 1798, “mantener un buen modo de vivir en una población prietamente masificada, donde por así decirlo cada cual es un desconocido para todos los demás y no necesita por tanto sonrojarse ante nadie”²²¹.

Resulta interesante la vinculación que W. Benjamin establece entre la multitud y la ciudad, proponiendo una visión de la multitud ligada al deseo; en este sentido refiere F. Briony al hablar de Benjamin: “Benjamin llama la atención sobre el hecho de que la multitud no elimina el deseo, sino que es una condición para el mismo. (...) Un encuentro casual de estas características sucede en medio de la multitud, donde el objeto del deseo

²¹⁸ Jean Baudrillard. *Cultura y Simulacro*, op. cit., p. 124.

²¹⁹ Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Ed. Círculo de lectores. Madrid 1998, p. 318.

²²⁰ Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, "Bibliothèque de la Pléiade", París, 1931-32, vol. II, p. 333. En: W. Benjamin. *Iluminaciones II*, op. cit., p. 51.

²²¹ En: Adolphe Schmidt, *Tableaux de la révolution française publiés sur les papiers inédits du département et de la police secrète de Paris*, vol. 3, Leipzig 1870, p. 337. En: Ibid., p. 55.

es escogido entre muchos otros”²²².

De esta manera, para Benjamin la multitud se erige en protagonista de la cultura:

“La confianza de Benjamin en las masas (...) y su defensa de esa cultura produce un vuelco en la discusión que atraviesa distintas épocas hasta llegar a nuestro presente. (...) Lo que es pertinente aclarar es que la diferencia fundamental entre ambas posiciones de Frankfurt estriba en la elección del sujeto histórico que sobrellevará esa cultura y esa felicidad. En el caso de Adorno y Horkheimer, el sujeto elegido es el sujeto crítico, el sujeto del arte de vanguardia. El rechazo de la cultura de masas y de sus operaciones políticas es tarea central del crítico. Mientras que Benjamin elige el proletariado, al hombre histórico que le da cuerpo a esa nueva forma de sujeto, la multitud de las grandes metrópolis”²²³.

Por el contrario, el crítico norteamericano C. Greenberg entiende que la cultura no tiene su origen ni pertenece a las masas. En este sentido, considera que la cultura se estaría viendo amenazada por las masas, pues se estaría haciendo con su protagonismo²²⁴:

“Las masas siempre han permanecido más o menos indiferentes a los procesos de desarrollo de la cultura. Pero hoy tal cultura está siendo abandonada también por aquellos a quienes realmente pertenece: la clase dirigente. Y es que la vanguardia pertenece a esta clase. (...) Y como la vanguardia constituye la única cultura viva de que disponemos hoy, la supervivencia de la cultura en general está amenazada a corto plazo. (...) las nuevas masas urbanas presionaron sobre la sociedad para que se les proporcionara el tipo de cultura adecuado a su propio consumo. Y se ideó una nueva mercancía que cubriera la demanda del nuevo mercado: la cultura sucedánea, kitsch, destinada a aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina,

²²² Briony Fer. “III. Surrealismo, mito y psicoanálisis”. En: Briony Fer, op. cit., p. 191.

²²³ Ana María Zubieta, op. cit., p. 123.

²²⁴ E. Morin, op. cit., p. 20. Acerca del surgimiento de una cultura de masas o Tercera Cultura, tras la segunda guerra mundial, refiere E. Morin: “Después de la Segunda Guerra Mundial es cuando la sociología americana detecta y reconoce la Tercera Cultura, llamándola *mass-cultura*. (...) producida según normas masivas de fabricación industrial; extendida por técnicas de difusión masiva. (...) dirigida a una masa social, es decir a una gigantesca aglomeración”.

E. Hobsbawm, op. cit., pp. 195-296. E. Hobsbawm se refiere a la importancia que adquiere en el s. XX la multitud: “Cada vez era más patente que el siglo XX era el siglo de la gente común, y que estaba dominado por el arte producido por ella y para ella. (...) Cuando el campo se vacía se llenan las ciudades. El mundo de la segunda mitad del siglo XX se urbanizó como nunca”.

estaban hambrientos de distracciones”²²⁵.

J. Baudrillard considera que las nociones de lo *popular* y de las *masas* actualmente se han modificado, proponiendo que sean sustituidas por la de

“público: Las masas ya no son una instancia a la que uno pueda referirse como en otros tiempos a la clase o al pueblo. Retiradas en su silencio, ya no sin sujeto (...) no siendo ya sujeto, ya no pueden estar alienadas (...) Fin de las esperanzas revolucionarias. (...) El pueblo ha llegado a ser público”²²⁶.

Acerca de la consideración del público, también se refiere el artista norteamericano A. Kaprow; pues considera que la participación del público hace posible la aparición de la obra, no entendiéndola como preexistente: “The artist and his artist-public are expected to carry on a dialogue on a mutual plane, through a medium which is insufficient alone and in some instances is nonexistent before this dialogue, but which is given life by the parties involved”²²⁷. En definitiva, se puede decir que para Kaprow, el público juega un papel fundamental en la creación de sus trabajos: “people become a real and necessary part of the work. It cannot exist without them (...) The fine arts traditionally demand for their appreciation physically passive observers, working with their minds to get at what their senses register”²²⁸.

Sobre la importancia que el público adquiere en los happenings, también se refiere S. Sontag. Considera que con los happenings desaparece la barrera o distancia que separa la "obra" del público, pues lo hace partícipe: “Cuanto ocurre en los happenings no hace sino seguir la receta de Artaud de un espectáculo que elimine el escenario, es decir, la distancia entre espectadores y actores, y "envuelva físicamente al espectador”²²⁹.

También para los artistas minimal la presencia del público adquiere un papel fundamental. Según sugiere la historiadora del arte B. Haskell, estos artistas habrían pretendido que su obra careciera de cualquier significado oculto o por desvelar,

²²⁵ Clement Greenberg. “Vanguardia y kitsch”. *Arte y cultura. Ensayos críticos*. (*Art and culture*, 1961, ed. Beacon Press, Boston, Massachusetts). Trad. Justo G. Beramendi y Daniel Gamper. Ed. Paidós Estética. Barcelona 2002, pp. 20-21-22.

²²⁶ Jean Baudrillard. *Cultura y Simulacro*, op. cit., pp. 129-143.

²²⁷ Allan Kaprow. “The Happening Are Dead: Long Live the Happenings!” (1966). En: *Essays on the blurring of art and life*, op. cit., p. 63.

²²⁸ *Ibid.*, p. 63.

²²⁹ Susan Sontag. “Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical” (1962). En: *Contra la interpretación*, op. cit., p. 354.

haciéndola así *más accesible* al gran público: “The public, comprehensible character of these words should theoretically have destroyed any residual private significance and made his art accesible to everyone”²³⁰.

Por otra parte, el artista Vito Acconci pone en valor a la multitud, en la medida en que habla de la importancia de los encuentros casuales que acontecen en ella, o de cómo posibilita la sorpresa; la crítica de arte M. Badía refiere al respecto:

“Following Piece se desarrolló en el contexto del programa Stree Works IV de la Architectural League de Nueva York y consistió en que una vez al día, fuera cual fuera el lugar en el que se hallaba, Acconci escogía al azar a una persona de la calle y la seguía hasta que desaparecía en algún lugar privado, como podía ser un despacho, una casa, etc. (...) Con la minuciosidad de sus registros, Acconci demostró que el espacio urbano se define a partir de los encuentros casuales entre las personas que están allí”²³¹.



Kaprow, Allan. 1961. *Yard*. Environment, Situations, Martha Jackson Gallery.

²³⁰ Barbara Haskell, op. cit., p. 99.

²³¹ Montse Badía. “El efecto Kubrick”. En: VVAA. *Registros imposibles: El Mal de Archivo*. XII jornadas de estudio de la imagen de la Comunidad de Madrid, Abril 2005. Consejería de Comunidad y Deportes de la Comunidad de Madrid 2006, pp. 63-64.

1.3.11. Roto en fragmentos

“Esta sensibilidad insiste también en el principio de que la oeuvre en el viejo sentido (de nuevo, en el arte, pero también en la vida) no es posible. Sólo son posibles *fragmentos*. Claramente aquí se aplican pautas distintas de las de la gran cultura tradicional”.

(S. Sontag)²³²

“Sus obras, fragmentarias o inacabadas, buscan desenfatar los gestos sociales. Al elegir una relación interrogativa o dubitativa con lo social, producen una contraépica”.

(N. G. Canclini)²³³

“When I use a combination of fragments of things, the fragments or objects or real things are caustic to one another, and the title is also caustic to the fragments. (...) The images are expendable”.

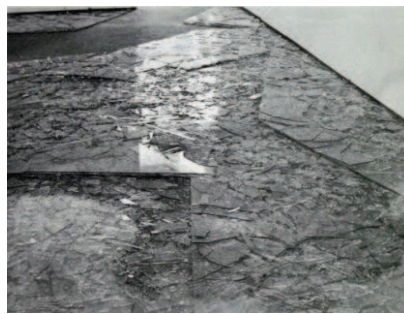
(J. Rosenquist)²³⁴

“Los neorrealistas raras veces dejan que el objeto elegido hable por sí solo, como hacen los ready-made de Duchamp o las latas de cerveza de Johns, y prefieren cubrirlo con una pizca de misterio y elegancia, recurriendo a la fragmentación, a la yuxtaposición o a alguna ligera modificación”.

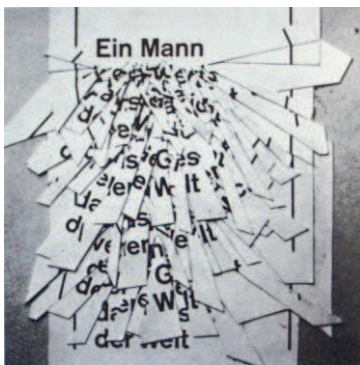
(L. Lippard)²³⁵.



Arman. 1963. *La secrétaire Reinvoquée. Colère.*
Máquina de escribir rota, panel de madera, 89 x 116 x 15 cm .
Colección particular Neviger Allemagne



Le Va, Barry. 1972. *Layered. Pattern - acts Documenta V, 1972.*
30 x 70 pulgadas Kassel West Germany.



Gosewitz, Ludwig. 1962. *Ein Mann.*



Smithson, R. 1969. *The map of Broken Glass.* Atlantis.

²³² Susan Sontag. “Notas sobre lo *camp*” (1964). En: *Contra la interpretación*, op. cit., p. 36.

²³³ Néstor García Canclini, op. cit., p. 334.

²³⁴ James Rosenquist. Entrevista con G.R. Swenson. En: Suzi Gablik, John Russell (ed.). *Pop art redefined*. Ed. Frederick A. Praeger Publishers, New York 1969, p. 111.

²³⁵ L. R. Lippard. *El pop art*, op. cit., p. 176.



Rosenquist, James. 1962. *A lot to like*, 1962. Óleo sobre lienzo
92 1/2 x 202 3/4 pulgadas Colección Giuseppe Panza di Biurno, Milan.

El filósofo francés J. Derrida compara al texto poético con unas Tablas rotas, pues considera que surge y adquiere sentido precisamente a partir de su rotura, su fragmentación. De esta manera, el fragmento no es un accidente, sino la forma en sí misma del texto, ya que a partir de su rotura adquiere autonomía, colocándose fuera de la ley:

“La autonomía poética, que no tiene parecido con ninguna otra, supone las Tablas rotas. (...) Entre los pedazos de la Tabla rota, brota el poema y se enraíza el derecho a la palabra. Vuelve a comenzar la aventura del texto como mala hierba, fuera de la Ley. (...) Dios se ha separado de sí para dejarnos hablar, para que nos extrañemos y nos preguntemos. Y lo ha hecho no hablando, sino callándose, dejando que el silencio interrumpa su voz y sus signos, dejando romper las Tablas. (...) el lenguaje, y que éste es la ruptura misma de la totalidad. El fragmento no es un estilo o un fracaso determinados, es la forma de lo escrito. (...) En primer lugar, la cesura hace surgir el sentido. No por sí sola, claro está; pero sin la interrupción -entre las letras, las palabras, las frases, los libros- no podría despertarse ninguna significación”²³⁶.

También el semiólogo y filósofo francés R. Barthes entiende que el texto no se somete a una forma unitaria y acabada, sino que lo que le caracteriza es su fragmentación, siempre presente en lo que él denomina como *Textos de goce*. Plantea que en el texto fragmentado los mensajes se desvanecen:

“Textos de goce. El placer en pedazos; la lengua en pedazos; la cultura en

²³⁶ Jacques Derrida, op. cit., pp. 93-94-98.

pedazos. Los textos de goce son perversos en tanto están fuera de toda finalidad imaginable, incluso la finalidad del placer”²³⁷.

“Pues si el texto está sometido a una forma, esta forma no es unitaria, estructurada, acabada: es el fragmento, el trozo, la red cortada o borrada, son todos los movimientos, todas las inflexiones de un inmenso fading que asegura a la vez la imbricación y la pérdida de los mensajes”²³⁸.

Por otra parte, lo que podría caracterizar a la sociedad actual es la disolución permanente de modos y estilos de vida. Así, la sucesión de referentes no dejaría de estallar, provocando su continua fragmentación y desvanecimiento. En este sentido se refiere el sociólogo G. Lipovetsky:

“La unidad de referencias se ha desvanecido; nuestras sociedades son indisociables del antagonismo permanente de la razón. (...) ha desencadenado un proceso sin igual de fragmentación de los estilos de vida (...), los modos de vida no cesan de estallar”²³⁹.

De la misma manera, tal y como sugiere la socióloga Blanca Muñoz, en la cultura de masas también predominaría lo fragmentario, lo azaroso y heterogéneo: “una cultura cada vez más dominada por lo aleatorio, lo fragmentado y la práctica fortuita de lo heterogéneo”²⁴⁰.

De la fragmentación de la imagen presente en los cuadros cubistas, trata el psicoanalista A. Ehrenzweig considerando que el fragmento cubista queda justificado en la medida en que queda integrado en un espacio pictórico, sin el cual no podría ser entendido. En este sentido, destaca la coherencia del cuadro cubista, que se diferenciaría de lo que él denomina como *mera agresividad esquizoide*:

“Por algo Picasso (...) ataca con salvaje furor su pintura: desmiembra -así,

²³⁷ Roland Barthes. *El placer del texto*, op. cit., p. 67.

²³⁸ Roland Barthes. *S/Z. (S/Z. éditions du seuil, París 1970)*. Trad. Nicolás Rosa. Ed. Siglo Veintiuno Editores. Madrid 1987, p. 15.

²³⁹ Gilles Lipovetsky. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas. (L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes. Éditions Gallimard, París 1987)*. Trad. Felipe Hernández y Carmen López. Edit. Anagrama, Barcelona 1990.

²⁴⁰ Blanca Muñoz. *Teoría de la Pseudocultura. Estudios de Sociología de la cultura de Masas*. Edit. Fundamentos. Colecc Ciencia, Madrid 1995, p. 126.

literalmente- sus imágenes y esparce sus trozos por la superficie del cuadro y por el espacio pictórico. La experiencia consciente de su obra conserva en una gran proporción la temática del ataque, de la destrucción y de la muerte. Por lo que difiere, desde luego, de la agresividad esquizoide es por la coherencia de su muy pictórico espacio, que a un nivel inconsciente e indiferenciado sigue integrándose”²⁴¹.

En la década de los 60, por el contrario, podemos observar cómo el proceso se invierte. Así, ya no es el fragmento el que va a parar al cuadro, sino que se nos muestra el fragmento en sí mismo, no teniendo por qué estar vinculado a un medio pictórico o escultórico. A ello se refiere el artista alemán W. Vostell cuando cuenta cómo ideó el *décollage*. Así, el *décollage* plantea arrancar o despegar lo que está pegado, convirtiéndolo en un modo de acción artística. Se interesa por el rasgado de los carteles publicitarios, por los fragmentos generados tras un accidente de avión, en tanto que fragmentos reales, no integrados en una escultura. Al respecto señala W. Vostell

“y estando en la rue Buci, Boulevard St. Germain, leyó la noticia del accidente de un avión, publicada el día 6 de septiembre en Le Figaro: "Peu après son décollage, un Super Constellation tombe et s'engloutit dans la rivière Shanon", accidente en el que murió la mayor parte de los pasajeros. Su reacción ante el desastre y la imagen fotográfica del avión caído en el río, recién despegado, fue comprar un diccionario y analizar los significados de las palabras dé-coll-age: "despegar del muro, despegar de un avión, soltar"; y décol/er: "separar lo que está pegado con cola o engrudo, raspar, dividir". Para Vostell, estas situaciones o décollages se daban tanto en los objetos, que se despegaban o fragmentaban antes de su destrucción, como en la vida, y decidió entonces convertir el dé-coll/age en un método de acción artística con múltiples posibilidades de expresión. Comenzó por los carteles urbanos, que, estando a veces superpuestos, gustaba de rasgar y deteriorar, pintar, manchar, considerándolos como fragmentos móviles y transformables de la realidad; lo mismo hacía con fotografías: "Veía en la calle más carteles rasgados que

²⁴¹ Anton Ehrenzweig. *El orden oculto del arte*. Trad. J. M. García de la Mora. Ed. Labor, Barcelona 1973, p. 142.

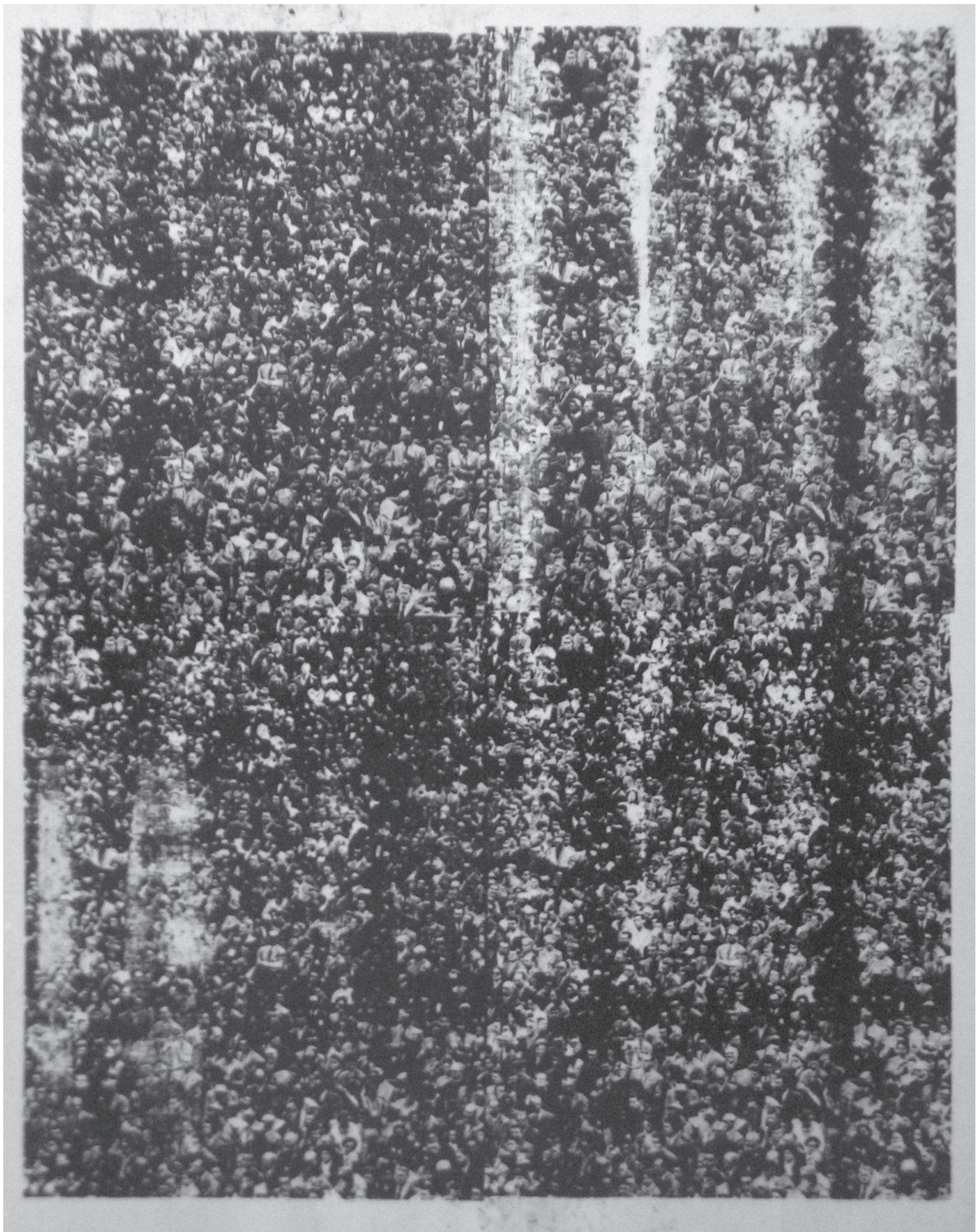
nuevos con información. Mi impresión fue tan grande que percibía con más potencia los carteles arrancados que la pintura abstracta, y la caída del avión era para mí más significativa y también más trágica que cualquier escultura”²⁴².

También el artista norteamericano A. Kaprow sugiere que se va abandonando progresivamente el medio pictórico, en la medida en que la superficie poco a poco se va rompiendo, fragmentando, lo que entiende como desaparición del campo geométrico:

“Some interesting alternatives emerged, leading in different directions, but all of them involved relinquishing the goal of picture making entirely by accepting the possibilities that lay in using a broken surface and a nongeometric field”²⁴³.

²⁴² Entrevista de W. Vostell con el poeta Michel Hubert (1994). En: María del Mar Lozano Bartlozzi. *Wolf Vostell. (1932 - 1998)*. Ed. Nerea, Madrid 1999, pp. 13-14. En relación a este interés por el fragmento vinculado a situaciones de destrucción, se refiere Vostell al narrar el impacto que le provocó una escena presenciada cuando era niño: “Cuando estaba refugiado con mi madre, en un bosque de Checoslovaquia, un día, hacia el final de la guerra, un avión cayó en el bosque. Por supuesto, todo el pueblo fue a ver la catástrofe. El avión había caído sobre los árboles. Estaba hecho pedazos, al contrario de lo que pasa con los aviones de hoy en día, que explotan y ya no se ve nada de ellos. Había miles de piezas esparcidas por toda la superficie y, además, un brazo y una parte del cerebro del piloto se habían quedado enganchados en las ramas de un árbol”.

²⁴³ Allan Kaprow. *Assemblage, Enviroments & Happenings*, op. cit.



Warhol, A. 1963. *Crowd*. Serigrafía sobre lienzo 127 x 91,8 cm. The State of Andy Warhol.

1.4. Algunas ideas sobre la acumulación a lo largo de la Historia del Arte

Según afirma el antropólogo B. Leigh Molyneaux, el arte rupestre primitivo no llegó a representar ni un solo objeto: “Retrataron pocos seres humanos y no representaron ni un solo objeto. En la mayoría de las imágenes aparecen animales”²⁴⁴. Pero sí se puede decir que es característico del arte primitivo la acumulación de imágenes, la superposición indiscriminada de unas sobre otras. En el desarrollo del proceso pictórico, en ocasiones la acumulación ocupa un lugar destacado:

“La magnificencia del arte del sur de África incluye, en la cueva de Makumbe, en Zimbabwe, una pintura realizada por acumulación desde hace casi dos milenios hasta hace unos pocos cientos de años. Representa dos elefantes de gran tamaño, varios seres humanos, un rinoceronte y antílopes. La técnica de superponer imágenes de diversos períodos, que también se dio en Europa, sustenta la hipótesis de una motivación ritual”²⁴⁵.



Conjunto de grabados y pinturas del gran salón de la cueva de San Román de Candamo (Asturias). Según Hernández Pacheco.

A diferencia de las poblaciones agrícolas y ganaderas, caracterizadas por su

²⁴⁴ Brian Leigh Molyneaux, op. cit., p. 94.

Abraham Moles. *El kitsch. El arte de la felicidad. (Le Kitsch. L'art du boulier.* Ed. Maison Mame. París 1971). Trad. Josefina Ludmer. Ed. Paidós Studio, Barcelona 1990, p. 207. “Los hombres primitivos, las culturas rudimentarias, tendrán un número de necesidades, satisfechas por los objetos, que es infinitesimal en comparación con las necesidades del adulto occidental moderno que se rodea, en las sucesivas esferas de su Umwelt, de un número increíble de objetos”.

²⁴⁵ Brian Leigh Molyneaux, op. cit., p. 97.

sedentarismo y mayor desarrollo tecnológico, las poblaciones de cazadores y recolectores han llevado una existencia nómada o seminómada, no tendiendo a acumular, almacenar y atesorar bienes y objetos de valor:

“A grandes rasgos, podemos distinguir entre los pueblos establecidos que coleccionan, y los nómadas que no pueden permitirse esta actividad reglamentada, de lujo”²⁴⁶.

“Debido a su nivel tecnológico (...) estas tribus son, por lo general, nómadas o seminómadas. (...) Esto también impide la acumulación de muchas posesiones materiales: tienen que viajar y lo hacen con poco equipaje. (...) Un examen de las tribus cazadoras y recolectoras actuales muestra que el promedio es sólo de cincuenta miembros”²⁴⁷.

Se puede decir que durante la mayor parte de la historia de la humanidad, desde hace unos 200.000 años (cuando surgen los considerados como primeros humanos modernos) hasta hace unos 10.000 años²⁴⁸ con el desarrollo de la agricultura en el Neolítico, la humanidad vivió sin acumular objetos y bienes:

“Las sociedades comunales primitivas. (...) Debido asimismo a sus métodos primitivos de producción de alimentos y su estilo de vida nómada, la acumulación de posesiones materiales es, por lo general, imposible. Los bienes y los alimentos que tienen suelen repartirse de forma más o menos igualitaria entre todos los miembros de la tribu”²⁴⁹.

En este sentido, algunos autores plantean la relación entre la acumulación y la aparición de las desigualdades sociales vinculada a la posesión de bienes:

²⁴⁶ Yvette Sánchez, op. cit., p. 21.

²⁴⁷ Harold R. Kerbo. *Estratificación social y desigualdad. El conflicto de clases en perspectiva histórica y comparada. (Social Stratification and Inequality. Class Conflict in Historical and Comparative Perspective.* Mac Graw Hill, USA 1996). Trad. Mª Teresa Casado. Ed. Mc Graw Hill. Madrid 1998, p. 63.

²⁴⁸ Ibid., p. 66. “El cambio se debió a un aumento del número de cazadores y recolectores hace alrededor de 10.000 o 15.000 años. La mayoría de los arqueólogos coinciden en que un primer estímulo para el cambio fue el aumento constante y regular de la población en muchas zonas, combinado con la disminución de los recursos alimenticios. (...) No era la primera vez que la población crecía, pero esta vez resultó más difícil encontrar un territorio nuevo que no estuviera ya ocupado por otros. Además, algunos afirman que “había menos tierra y más gente. (...) La presión que se deriva de tener menos tierra y más población hizo necesario el cambio. (...) Lo que ocurrió es que se hizo necesario que un mayor número de personas aplicara los métodos agrícolas”.

Véase: Mark Cohen. *The Food Crisis in Prehistory: Overpopulation and the Origins of Agriculture.* New Haven: Yale University Press 1977. David Harris. “Alternative Pathways Toward Agriculture”. En: Charles Reed (ed.), *Origins of Agriculture.* La Haya, Países Bajos, Mouton 1977, pp. 231-248. Charles Redman. *The Rise of Civilization: From Early Farmers to Urban Society in the Ancient Near East.* San Francisco: Freeman. 1978, pp. 88-112.

²⁴⁹ Harold R. Kerbo, op. cit., p. 52.

“Los primeros grupos humanos. (...) En estos remotos tiempos, mucho antes de los importantes cambios acaecidos hace alrededor de 10.000 años, si la comida llegaba a escasear en una zona (...), había otras zonas donde asentarse. Encontramos una característica bastante común: una cuasi igualdad. Según la definición que hemos dado, la estratificación social -las desigualdades estructuradas-, en caso de que realmente existiera, era poco frecuente. (...) Cuando los seres humanos abandonaron sus modos de vida nómadas durante la revolución neolítica, empezó la historia de la estratificación, la desigualdad, las élites y la explotación. (...) La historia de la civilización es, de hecho, la historia de la estratificación social. Cuando los métodos de producción de alimentos avanzaron hasta el punto en el que una persona podía producir excedente, comenzó a desarrollarse la esclavitud”²⁵⁰.

.

Considero interesante reproducir el párrafo en que Longino (filósofo griego, 213-273 d.C.) escribe sobre la figura retórica *acumulación*, en su libro *Sobre lo sublime*. En relación a esta figura retórica, refiere que contribuye al ornato, confiere pasión, y constituye una forma de elevación y vivacidad para el estilo:

“(23) 1-2-3. La figuras llamadas políptoton, acumulación, cambio y clímax son, como tú sabes, de gran efecto y colaboran al ornato, a toda clase de elevación de estilo y a la pasión. Más, ¿cómo? ¿De qué forma los cambios de caso, de tiempo, de persona, de número y de género dan a veces más colorido y vivacidad al estilo? Yo digo que, en lo que se refiere a los cambios de número, no sólo sirven de ornato todos aquellos que según la forma están en singular, pero que al ser examinados se sienten por su significado como un plural”²⁵¹.

Por otra parte, el historiador del arte J. L. Cano de Gardoqui menciona los tesoros

²⁵⁰ Ibid., pp. 52-62-63-69. Véase: Gerhard Lenski. *Power and Privilege*. Mac Graw Hill, New York 1966, p. 102. John Pfeiffer. *The Emergence of Society: A Prehistory of the Establishment*. Mac Graw Hill, New York 1977, p. 20.

²⁵¹ Longino. *Sobre lo Sublime*. En: Demetrio, *Sobre el Estilo*. Trad. José García López. Ed. Gredos. Madrid 1979, p. 187. La fecha del ensayo *Sobre lo sublime* es incierta, se sitúa entre los siglos I a III d. C, aunque parece más probable que se escribiera el s. I d.C.

acumulados tanto en la Antigüedad como en la Edad Media; en tanto que objetos que confieren prestigio, son utilizados en ceremoniales políticos, de propaganda, o en la liturgia: “Y si en la Antigüedad y en la Edad Media, los grandes emperadores, los reyes, príncipes y sacerdotes hicieron de la actividad acumulativa en palacios y templos testimonio irrefutable del lugar privilegiado que ocuparon en la jerarquía”²⁵². En relación a los objetos acumulados en la Edad Media, cabe mencionar las cámaras de tesoros privadas, lugares donde se guardaba todo tipo de objetos preciosos y de lujo, destinados a la ostentación decorativa, a los actos institucionales, o la mera acumulación de riquezas:

“Formadas para uso y adorno de sus propietarios, en el marco de una mentalidad como la medieval afín a lo precioso y lo raro, el crecido número de objetos atesorados en dichas cámaras y el empleo de ellos de ricos materiales excluye cualquier otro tipo de motivaciones. Así, en el caso de los regalia - anillos, cinturones, armas, armaduras de parada- usos ceremoniales, políticos y de propaganda dinástica; usos religiosos para los utensilios litúrgicos de las capillas privadas; usos, en definitiva, simbólicos desde el punto de vista de la exteriorización del lujo, la ostentación y el poder ejercido por sus propietarios”²⁵³.

En otro orden de cosas, en 1480 se descubren en Roma las pinturas de la *Domus Aurea* de Nerón. Los artistas de la época mostraron un especial interés por este descubrimiento, significando la aparición de todo un nuevo repertorio de motivos ornamentales. Este interés podría entenderse como una *reacción anticlásica contra el Renacimiento*, como refiere J. Fernández Arenas²⁵⁴. Dichos motivos pasaron a denominarse *grutescos*, por estar situadas las salas de las pinturas en el subsuelo. Entre los motivos destacan las imágenes monstruosas e imaginativas, “grifos, esfinges, centauros, tritones con alas y colas de pez, zarcillos y elementos arquitectónicos a base de columnas delgadas y arquitrabes con cierta labilidad tectónica”²⁵⁵. Considero que se puede establecer un vínculo entre la acumulación y estos motivos ornamentales, entre los cuales predomina la

²⁵² José Luis Cano de Gardoqui García, op. cit., p. 11.

²⁵³ Ibid., p. 50.

²⁵⁴ José Fernández Arenas. “La decoración grutesca. Análisis de una forma”. *D'Art*, 1979 Núm. 5, p. 9. “El nacimiento de la decoración grutesca es índice de una reacción anticlásica contra el Renacimiento”.

²⁵⁵ Ibid., p. 8. “En español se usa también la forma adjetiva “grutesco”, que define una manera identificable con absurdo, contradictorio, irreal, ilógico y risible”.

combinación insólita de imágenes, así como las formas entrelazadas y sinuosas (a este tipo de formas me referiré en el capítulo 4).

Otra posible cuestión a plantear en relación al tema que me ocupa, es la de los *Palimpsestos*, códices realizados sobre pergaminos utilizados previamente. La primera escritura de los códices originales era lavada y raspada, con el fin de poder escribir sobre ellos un nuevo texto o realizar una imagen; en algunos casos, los pergaminos eran usados más de dos veces. Si bien se conoce el uso del Palimpsesto desde el Antiguo Egipto (con la reutilización de papiros), los más numerosos testimonios que nos han llegado son de la Edad Media. Se puede hablar entonces de acumulación de textos e imágenes.

Según refiere Ángel Escobar en su artículo “El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual”²⁵⁶, lo que movía a la reutilización o reciclaje de pergaminos era un fin principalmente práctico, ya que no había ninguna animadversión o intención de censurar los textos sobre los que se escribía. Más bien los *Palimpsestos* eran principalmente creados, no en los centros principales del saber, sino en los periféricos, donde había más carencia de pergaminos debido a su elevado coste (para la realización de un códice podía ser necesaria la piel de todo un rebaño).

También según refiere el mismo autor, su realización nos habla de la apremiante necesidad de transcribir nuevas obras (hubo una gran demanda de cultura escrita en los siglos VIII y IX), así como por la determinación de dar preferencia a unos textos sobre otros (con frecuencia los textos sobre los que se escribía eran de carácter técnico, y podían, por tanto, ser considerados obsoletos). El Palimpsesto constituye en la actualidad un testimonio de los diferentes lugares y culturas por las que pudo pasar un texto, y por lo general resultan de mayor interés los textos ocultos, debido a su mayor antigüedad y rareza.

.

Según plantea el historiador del arte J. L. Cano de Gardoqui, en el Renacimiento surgen las primeras colecciones, así como la figura del coleccionista. Surge en relación a

²⁵⁶ Ángel Escobar, *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*. Universidad de Zaragoza, Departamento de Ciencias de la Antigüedad. Colección Actas Filología. Institución *Fernando El Católico* (C.S.I.C.) Excma. Diputación de Zaragoza 2006.

la creciente especialización de las disciplinas y saberes, y al interés por promover su ordenación y sistematización. Algunas de estas colecciones las podemos encontrar en los *studiolos* humanistas y en las cámaras de maravillas manieristas, lugares donde se va ubicando toda esta serie de objetos:

“Será ya en el ámbito de los *studiolos* humanistas y en las cámaras de maravillas manieristas, donde se proceda a la sistematización de las colecciones allí depositadas, de acuerdo a una metodología más científica y objetiva. Pequeños, apartados, los *studiolos* constituyen el refugio íntimo del intelectual del Renacimiento y, como su propio nombre indica, parecen designar la parte de la cámara reservada a los objetos que procuran el estudio; por su parte, el vocablo “*museion*” atañe al espacio destinado a coleccionar”²⁵⁷.

Sin embargo, a lo largo del Renacimiento el interés por la colección coexiste todavía con un interés por la acumulación o adición de tipo medieval. En este sentido se pueden mencionar los gabinetes de curiosidades, así como las cámaras artísticas y de maravillas, en donde también se acumulan objetos heterogéneos con carácter curioso, extraño o precioso:

“En el ámbito cortesano y aristócrata, el nuevo interés por la ciencia, la naturaleza y el arte coexisten, por el contrario, con una persistencia del coleccionismo acumulativo y heteróclito de tradición medieval basado en la estimación material y preciosa de los objetos. (...) Términos tales como gabinetes de curiosidades, cámaras artísticas y de maravillas (*Kunst und Wunderkammern*), cimeliotecas, rarotecas, dactilotecas, *thesaurus fossilium*, *arca rerum fossilium*, utilizados para denominar los espacios privados específicos donde se disponen dichas colecciones, remiten a una atracción por lo maravilloso que se halla en la base de este tipo de coleccionismo. Pero es que también los criterios selectivos esgrimidos para su formación testimonian

²⁵⁷ José Luis Cano de Gardoqui García, op. cit., pp. 12-72-94. “La aparición a partir del Renacimiento de la entidad colección y del individuo que colecciona (...) testimonia la evolución del conocimiento histórico y científico. Conformándose así nuevas disciplinas - Arqueología, Etnología, Historia del Arte, etc.-, cuyas metodologías se aplican a la búsqueda de nuevos objetos, a su clasificación y datación, a la construcción, en definitiva, de teorías y enseñanzas. (...) a partir del momento -siglo XV- en que puede constatare la existencia de colecciones y coleccionistas”.

el predominio de lo raro, lo excepcional y estrafalario. Al fin y al cabo, esto señala la ambivalencia de esta época entre el concepto mágico, teológico medieval, y la demostración científica del racionalismo secular y pragmático centrado más en el hombre que en el poder divino. Las colecciones españolas y europeas se mueven aún entre la Wunderkammer y la galería de cuadros, entre el eclecticismo del gabinete de curiosidades y la exclusividad de la pinacoteca”²⁵⁸.

En el Manierismo, las cámaras de maravillas, según refiere Gardoqui, irán sustituyendo progresivamente a los studiolo renacentistas, en la medida en que se acentúa el interés por lo excepcional y mágico en detrimento del coleccionismo con carácter científico:

“A medida que avanza el siglo XVI, el hombre va perdiendo gradualmente la confianza en el dominio de la Naturaleza a través de la ciencia. El conocimiento y las colecciones se sumergen en un mundo donde lo misterioso, lo excepcional y raro constituyen la norma. El estudiolo se transforma en cámara de maravillas. Al núcleo inicial de vestigios antiguos y obras de arte tomados ahora, unos como curiosidades, las otras como medio de visualizar, lo extraño y lo invisible, se van añadiendo los contenidos típicos de los gabinetes de curiosidades, retomando en buena medida el mundo mágico de los tesoros medievales”²⁵⁹.

La reunión heterogénea de objetos se ve desplazada en el s. XVII por el coleccionismo y los museos, en base a los principios del racionalismo científico²⁶⁰. Así, por ejemplo, Galileo “se muestra consciente de la incompatibilidad de una actitud científica respecto a la vigencia del coleccionismo ecléctico”²⁶¹.

²⁵⁸ Ibid., pp. 88-90-117.

²⁵⁹ Ibid., p. 16.

²⁶⁰ Ibid., p. 137. “Una de las víctimas principales de esta noción positiva y progresista del espíritu científico es el gabinete de curiosidades, aquella reunión heterogénea de objetos naturales y artificiales que, como reflejo del oscuro concepto científico del siglo XVI, no podía sobrevivir al racionalismo y especialización de la revolución científica. (...) Es esta depuración racional de lo ecléctico la que determina el nacimiento del coleccionismo moderno y el origen ilustrado de los museos públicos. (...) Bacon en su Nueva Atlántida conceptualiza un tipo de colección o museo acorde con los nuevos presupuestos científicos”.

²⁶¹ Ibid., pp. 115-138. “Esta tendencia prefigura los grandes desarrollos de las ciencias naturales propios ya del siglo XVIII y el nacimiento de los modernos museos especializados en este tipo de estudios: Museos de Historia natural y de Ciencias Naturales, ya

En lo que se refiere al coleccionismo de obras de arte, también en el s. XVII comienza a adquirir un valor específico, en relación a la creciente estimación de sus valores culturales y sociales²⁶². En este sentido: “Felipe IV retiraba en 1652 de la Biblioteca del Alcázar todos los objetos ajenos a la pintura”²⁶³. Es así que en el s. XVII surge la *Galería*, espacio que permite una percepción diferenciada de la pintura. También la Galería de pinturas irá sustituyendo progresivamente a las cámaras de maravillas.

Un ejemplo característico de este coleccionismo especializado de obras de arte en el s. XVII, son las pequeñas colecciones de pintura desarrolladas en Flandes por burgueses, comerciantes²⁶⁴. En relación a este coleccionismo específico de obras de arte, surgirá en Amberes, durante este siglo, un nuevo género pictórico, denominado pintura de gabinete: “las pinturas de gabinetes nos transmiten el ambiente y contenido de estas colecciones tan admiradas por la sociedad flamenca de la época”²⁶⁵.



Adrian Van Stalbent (1580-1662), *Las ciencias y las Artes*. Museo del Prado

dotados de un interés sistemático, superador del orden naturalista de las cámaras de maravillas. (...) Italia es el país donde el coleccionismo científico conquista más tempranamente su autonomía respecto del resto de contenidos de los gabinetes de curiosidades”.

²⁶² Ibid., p. 117. “No será hasta el s. XVII cuando la pintura, el arte, comience a ser entendido con valor en sí mismo, desde el punto de vista de la propiedad y riqueza personal, de su sentido interpretativo y del intercambio cultural y social”.

²⁶³ Ibid., p. 136.

²⁶⁴ Ibid., pp. 105-112-119. “A partir de entonces, la arquitectura para colecciones privadas irá otorgando papel fundamental a la galería como espacio expositivo idóneo para una percepción secuencial y singularizada de las obras de acuerdo con una circulación lineal. Y esto, sobre todo, en el transcurso del siglo XVII, cuando la pintura conquista el gusto coleccionista. (...) En medio de este eclecticismo, la afición por la pintura mostrada por Felipe II, sin llegar a ocupar el centro de la curiosidad real, apunta a una inflexión en el gusto coleccionista de la época hacia planteamientos más modernos en los que el tema de la galería de pinturas irá sustituyendo al de la cámara de maravillas. (...) Por el contrario, el Flandes barroco ejemplifica la tendencia definitiva hacia la especialización en el coleccionismo de pintura. Desde fines del siglo XVI en adelante proliferan en las ciudades flamencas, sobre todo en Amberes, pequeñas colecciones de simples burgueses, de comerciantes enriquecidos, de artistas, etc., caracterizadas por la importancia otorgada a la pintura”.

²⁶⁵ Ibid., pp. 120-121.

Sin embargo, a pesar de este creciente interés por el coleccionismo de obras de arte, la acumulación, de una u otra manera, sigue estando presente. Así, por ejemplo, era habitual que el conjunto de pinturas que constituían una colección se encontraran dispuestas en la pared a modo de tapiz, recubriéndola casi en su totalidad, sin apenas dejar espacio entre ellas; de tal manera que se hacía difícil su percepción individualizada:

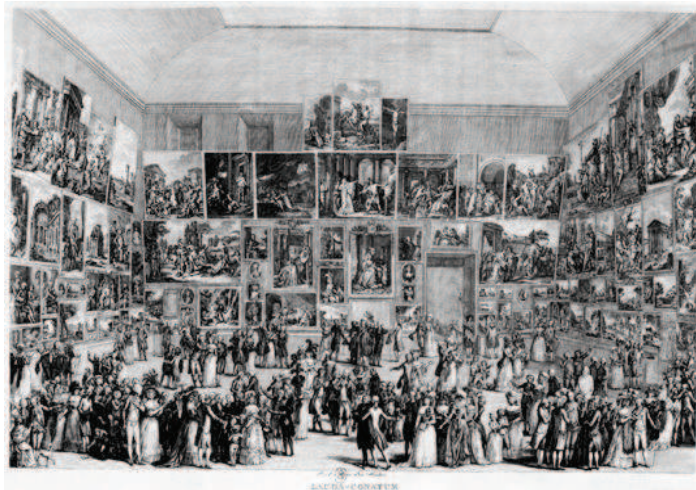
“Si ahora levantamos la mirada del grabado y la colocamos sobre una tela que reproduce una galería del siglo XVII, por ejemplo la del cuadro de Willem van Haecht que muestra al archiduque Alberto visitando la colección de Cornelius van der Geist en Amberes acompañado por Rubens, Gerard Seghers y Jordaens, no podemos dejar de notar cierta analogía. Las paredes están literalmente revestidas, desde el techo hasta el suelo, de cuadros con las dimensiones y los motivos más diversos, casi pegados los unos a los otros para formar un magma pictórico que recuerda la *muraille de peinture* de Frenhofer, del que difícilmente podía emerger la obra individual. Al lado de una puerta, en igual confusión, se alza un grupo de estatuas, entre las que, a duras penas, distinguimos a un Apolo, una Venus, un Baco y una Diana. En el suelo hay otros cuadros amontonados y, entre ellos, sobresale el denso plantel de artistas y gentilhombres... Más que frente a cuadros, tenemos la impresión de encontrarnos, como se ha observado, ante un único e inmenso tapiz en el que fluctúan colores y formas imprecisas. (...) Es decir, parece que cada una de las telas no tenga realidad fuera del inmóvil *Theatrum pittoricum*”²⁶⁶.

A su vez, a pesar del desarrollo del coleccionismo artístico y científico en el s. XVII, todavía sigue estando presente un coleccionismo cortesano con carácter ecléctico, en el que se reúnen objetos de diferente tipo:

“Por el contrario, el coleccionismo de toda clase de objetos -libros, medallas, especímenes naturales- continúa ahora con plena vigencia, lo mismo que el interés despertado por las joyas, las piezas cinceladas en materiales preciosos, los relojes, los exotismos de las Indias, talismanes, piedras curativas, reliquias,

²⁶⁶ Giorgio Agamben. *El hombre sin contenido*. (*L'uomo senza contenuto*. Rizzol/Quodlibet, Milan/Macerata 1970/1994). Trad. Eduardo Margareto Korhmann. Ediciones Áltera. Ensayo. Barcelona 1998, pp. 54-55.

etc... No hay, pues, ruptura brusca respecto a las formas anteriores de coleccionismo. La mentalidad científica del eclecticismo manierista, ligada a un concepto esotérico y escasamente progresista del saber, pervive en Europa durante todo el siglo XVII²⁶⁷.



Martini, Pietro Antonio. 1787. *El Salón de 1787*. Grabado.

Durante el siglo XVIII -Siglo de las Luces-, en base a los principios de la Ilustración²⁶⁸, se intensifica el coleccionismo científico y artístico, incrementándose las tipologías y su nivel de especialización: “Las colecciones se vuelven ahora más selectivas y especializadas. Al tiempo, aumenta el número de individuos que se ocupan de una creciente variedad de categorías coleccionables”²⁶⁹.

Durante este siglo, y dentro de este contexto de progresiva especialización de los saberes, habría que destacar como hecho significativo la construcción de algunos de los

²⁶⁷ José Luis Cano de Gardoqui García., op. cit., pp. 133-134.

²⁶⁸ Movimiento intelectual europeo, principalmente francés e inglés.

Michel Foucault, op. cit., pp. 225-226-227-310-311. Se produce un desarrollo de las disciplinas y una progresiva especialización, que algunos autores (como Foucault, en la crítica que hace del iluminismo) han entendido vinculadas al ejercicio del poder. En particular, Foucault relaciona la aparición de las diferentes disciplinas del saber con las estrategias que el poder desarrolla a fin de gestionar de manera eficaz la progresiva acumulación de los hombres: “Las Luces, que han descubierto las libertades, inventaron también las disciplinas. (...) Pero el punto de la novedad, en el s. XVIII es que componiéndose y generalizándose, alcanzan el nivel a partir del cual formación de saber y aumento de poder se refuerzan regularmente según un proceso circular. (...) Una modalidad específica y nueva de poder: determinada política del cuerpo, determinada manera de hacer dócil y útil la acumulación de los hombres. (...) El sistema carcelario constituye una de las armazones de ese poder-saber que ha hecho históricamente posibles las ciencias humanas. El hombre cognoscible (alma, individualidad, conciencia, conducta, poco importa aquí) es el efecto-objeto de esta invasión analítica, de esta formación-observación. (...), lo carcelario permite efectuar esta gran *economía* del poder cuya fórmula había buscado el siglo XVIII cuando montaba el problema de la acumulación y de la gestión útil de los hombres”.

D. S. Landes, op. cit. Por el contrario, D. S. Landes considera que el desarrollo de la especialización del trabajo y su asimilación, habría contribuido al desarrollo de la riqueza en las sociedades modernas.

²⁶⁹ J. L. Cano de Gardoqui García, op. cit., p. 24-25. “Junto a la incipiente autoestima y pujanza de la burguesía, surge una nueva concepción racionalista del mundo materializada durante el siglo XVIII en el espíritu enciclopedista”.

grandes museos nacionales: “En 1769 se funda el primer museo, el Fridericianum de Cassel, en 1792 el Louvre, en 1819 El Prado. (...) Multiplicación de los efectos de poder gracias a la formación y a la acumulación de conocimientos nuevos”²⁷⁰. Precisamente, la colocación de los cuadros en el Prado a lo largo del s. XIX sigue una disposición a modo de tapiz (a la que anteriormente he hecho mención).



J. Laurent y Cia. Panorama de la Galería Central del Museo del Prado en 1882-83 (detalle)



Gustave, Doré. *La nobleza rusa jugándose sus tierras y sus siervos*. Colección John R. Freeman.

.

“Spleen

Yo tengo más recuerdos que un hombre milenario.
Un viejo arcón colmado de escombros, un armario
con papeles, novelas, billetes expresivos
y rizos de cabellos envueltos en recibos,
guardan menos secretos que mi cerebro informe.
Es una gran pirámide, un subterráneo enorme,
en que hay más esqueletos que en la fosa común”.

(Ch. Baudelaire)²⁷¹

²⁷⁰ Simón Marchán Fiz, op. cit., p. 13.

²⁷¹ Charles Baudelaire *Las Flores del Mal*, op. cit., p. 202.

Para el historiador del arte S. Marchán, lo fragmentario puede considerarse como una de las categorías fundamentales de la modernidad: “La fragmentación pasa a ser, también, la categoría más mimada de lo moderno. A decir verdad, la historia de la modernidad podría interpretarse a la luz de la fragmentación”²⁷². Ya en 1778, J. G. Herder (filólogo y escritor alemán 1744-1803) habría establecido una clara diferenciación entre la totalidad planteada por los griegos y el carácter fragmentado característico de la modernidad²⁷³.

S. Marchán propone algunos ejemplos del arte del s. XIX, en donde estaría presente este interés por lo fragmentario: “Pienso en el fragmento, el género literario romántico por antonomasia. Ya la prosa cabalística de Sturm und Drang había cultivado la rapsodia, es decir, la pieza literaria formada a base de fragmentos -la propia *Aesthetica* de Hamann en 1762-”²⁷⁴.

También, según plantean los autores R. Rosenblum y H. Janson, en el s. XIX se muestra por primera vez como obra escultórica un cuerpo fragmentado. Se trata de *Cristo en la cruz*, realizada en 1855 por el escultor F. Rude:

“Cuando Rude murió dos años más tarde (1855), estaba trabajando en la obra de un *Cristo* de mármol, sin precedente en la historia de la escultura, puesto que es una figura truncada a propósito, un fragmento independiente a escala monumental. Cuando la obra se mostró póstumamente en el Salón tuvo que ser clasificada como un busto; el término *torso*, que resultaba mucho más apropiado, se aplicaba entonces a las estatuas que habían perdido sus extremidades”²⁷⁵.

²⁷² Simón Marchán Fiz, op. cit., p. 70.

²⁷³ Ibid., pp. 67-68-71. “La fragmentación es un tópico para la reflexión de finales de siglo. La oposición entre la totalidad -los griegos- y la fragmentación -los modernos- venía siendo denunciada desde 1778 por Herder al comprobar la escisión creciente de las facultades humanas. (...) La unidad interna de la naturaleza humana se resquebraja impelida por la división de las ciencias. (...) Todo ello desemboca, según Schiller, en un desarrollo unilateral de las habilidades manuales, de la imaginación, de los sentidos o del pensamiento abstracto. El término actual de “especialización”, en el marco de un sistema cada vez más complicado del “mecanismo político” y del trabajo social, promueve la desaparición de la unidad, de la armonía de la sociedad y el desmembramiento de la interioridad de cada individuo por el arte y la erudición. (...) De una pujanza de la fragmentación -enfrentada a la añoranza del Orden perdido- como categoría que caracteriza desde ahora a lo moderno. Los avatares de la poesía y de los diversos géneros literarios, la crisis de los órdenes clásicos en arquitectura o del sistema espacial pictórico, la pluralidad de tendencias y de “ismos”, sobre todo a partir de los “neos”, historicismos y eclecticismos del siglo XIX”.

²⁷⁴ Simón Marchán Fiz, op. cit., p. 89. “Mientras F. L. Stolberg en el ensayo Sobre la abundancia del corazón -conocida obra de la teoría de la *sensibilidad*, de 1777- recurría a las *rapsodias improvisadas*, a la prosa que no pretende tanto la argumentación cuanto una verbalización comedida de los sentimientos más nobles, por no hablar de los pensamientos de B. Pascal. Ahora, el interés, la participación en el sufrimiento y en la actividad de un sujeto, la irritabilidad ante los acontecimientos suscitan en Novalis o en Schlegel un pluralismo interno que convierte a sus fragmentos en piezas consecutivas de una conversación ininterrumpida”.

²⁷⁵ Robert Rosenblum, H. W. Janson. *El arte del siglo XX. (19th - Century Art)*. Trad. Beatriz Dorao Martínez y Pedro López Borja. Ed. Akal - Arte y estética, Madrid 1984, p. 588.

A su vez, en 1877 A. Rodin realiza la escultura *El Torso*, cuerpo humano sin piernas, brazos, ni cabeza. Dicha obra es la primera de una serie que gira en torno a la figura fragmentada:

“Rodin se quedaba, además de con escayolas para su estudio, con fragmentos de sus propias figuras. Le gustaba examinar a fondo su enorme repertorio de *partes* para su potencial uso en otro contexto y a menudo las ensamblaba, con fines experimentales, en combinaciones extrañas que permiten vislumbrar la profunda imaginación de Rodin. Mucho antes de que descubriera el principio de la *escultura añadida*, Rodin ya había practicado lo contrario: omitir o sustraer partes de la figura humana. (...) Cuando Rodin presentó el *Torso* ante el público en 1888, ya había creado un nuevo campo escultórico, el de la figura incompleta, que con la omisión aumentaba su expresividad”²⁷⁶.

El poeta y crítico de arte Ch. Baudelaire, en la introducción de su libro *Le Spleen de París*, se refiere al carácter fragmentario de su texto:

“Querido amigo, le envío esta obrita de la que no se podría decir, sin ser injusto, que no tenga ni pies ni cabeza, ya que todo, por el contrario, es en ella a un tiempo, alternativa y recíprocamente, pies y cabeza. Le ruego considere las notables ventajas que la presente disposición nos ofrece a todos: a usted, a mí y al lector. Podemos cortar por donde nos plazca: yo mi ensueño, usted el manuscrito, el lector su lectura; pues, en lo que a este último concierne, no ato su voluntad reacia al hilo ininterrumpido de una intriga superflua. Suprima una vértebra, y los dos pedazos de esta tortuosa fantasía volverán a unirse sin esfuerzo. Córtela en numerosos y menudos trozos, y comprobará que cada uno de ellos es capaz de existir por separado. Con la esperanza de que algunos de estos fragmentos estén lo suficientemente vivos como para agradarle y distraerle, me atrevo a dedicarle por entero la serpiente”²⁷⁷.

Proliferación y disparidad que durante el s. XIX el artista también percibe dentro de sí, en el mundo de los sueños en tanto que realidad fragmentada: “Freud atribuía a los

²⁷⁶ Ibid., p. 588.

²⁷⁷ Charles Baudelaire. *El spleen de París*, op. cit., p. 31.

fragmentos del sueño: "Torcidos, troceados, reunidos como hielos flotantes"²⁷⁸.

En este sentido, los Surrealistas tomaron como uno de sus referentes al escritor uruguayo Comte de Lautréamont²⁷⁹ (1846-1870, vivió en París desde 1867), considerado como uno de los precursores del surrealismo:

“La *fórmula* básica del collage se la atribuían a los románticos, en particular a Isidore Ducasse (el *C. de Lautréamont*). Bretón citaba a menudo la frase de Lautréamont "tan hermoso como el encuentro casual de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de quirófano" como ejemplo de lo *maravilloso*, y el emparejamiento espontáneo de objetos sin relación alguna se convirtió en el repertorio del collage surrealista. Usando la frase de Lautréamont: elementos incoherentes se combinan en un *encuentro casual*"²⁸⁰.

Una de las cuestiones que caracterizan al s. XIX es el creciente interés por toda una multiplicidad de estilos y formas artísticas. Así, para Ch. Baudelaire, una de las tareas que debía acometer el crítico de arte era saber adaptarse a esta creciente proliferación. Según afirma G. Solana acerca de la obra de Baudelaire:

“Quien mira abierta y profundamente tiene que estar dispuesto a cambiar de piel. Baudelaire plantea un experimento: qué haría, qué diría un Winckelmann moderno -un adepto del ideal clásico- ante un producto chino. Para apreciar bellezas extrañas distantes de nuestra sensibilidad, el espectador, el crítico debe operar en sí mismo "una transformación algo misteriosa" y aprender a "participar en el medio" que ha dado origen a la obra. Pocos poseen este don del cosmopolitismo. (...) El crítico, como el antropólogo, tiene que sumirse en la observación participante de otras culturas. (...) "El crítico no sólo ha de desplazarse de un gusto a otro; también debe transitar de un arte a otro"²⁸¹.

Considero importante destacar que la valoración específica del arte Barroco se

²⁷⁸ Emmanuel Guigon. *Historia de collage en España*, Ed. Museo de Teruel 1995, pp. 50-51. En: Fernando Castro Flórez. *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*. Ed. Dendeac, Murcia 2003, p. 32.

²⁷⁹ *The New Encyclopaedia Britannica*. Volume 7. Ready Reference. Founded 1768. 15th. Edición, 1990. Published The University of Chicago, p. 196. "Poet, a strange and enigmatic figure in French literature, recognized as a major influence on Rimbaud, Baudelaire, and, later, the Surrealists".

²⁸⁰ Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, op. cit., pp. 61-230.

²⁸¹ Guillermo Solana, "Baudelaire crítico de arte: una vindicación de la pintura". En: Charles Baudelaire. *Salones y otros escritos sobre arte*. Trad. Carmen Santos. Ed. La balsa de la medusa, Visor. Madrid 1999, p. 16.

produce en la segunda mitad del s. XIX; en la medida en que durante este período se da cabida (tal y como sugiere L. Anceschi), a lo diverso, a la multiplicidad de culturas, lo variado, al gusto por lo oriental, lo exótico, lo irracional: “Y un distinto sentimiento de universal simpatía y tolerancia por cualquier creación en su diversidad originada por el cambio de tiempos, razas, civilizaciones, sustituye al rígido dogmatismo neoclásico, a las cerradas maneras de la historiografía académica”²⁸².

A su vez, este interés por los diferentes estilos y formas artísticas se ve acompañado de su progresiva ordenación y clasificación. Se puede decir, como afirma el historiador del arte, J. Fernández Arenas, que este es uno de los aspectos que caracteriza el estudio del arte durante el s. XIX:

“Contrariamente a lo que sucede en el siglo XVIII, el siglo XIX es escaso en tratados teóricos sobre arte, pero muy abundante en estudios de clasificación, sistematización y ordenación de la producción artística. (...) La consecuencia de estos métodos produce el positivismo, que intenta estudiar las obras de arte como si fuera un botánico o naturalista que clasifica los ejemplares”²⁸³.

²⁸² Luciano Anceschi, op. cit., pp. 78-79-81. “En cuanto a lo primero, Wölfflin vivió de hecho en una época especialmente dispuesta para la comprensión del Barroco: quiero decir, en el sentimiento y en la espiritualidad del *fin de siglo*, y a este sentimiento, a esta cultura, él aporta una formación estética extremadamente compleja. (...) el liberty en arquitectura, con el variado y tortuoso ondular de las masas arquitectónicas en formas florales (...) todo esto con la tendencia del irracionalismo, del relativismo de fin de siglo en el pensamiento filosófico (y podemos añadir el gusto por el exotismo, por las costumbres lejanas de Oriente (...)) he aquí un ambiente cultural en el que la palabra *barroco* debía de buen grado perder su connotación de condena para adquirir una cadencia amable y familiar”.

²⁸³ José Fernández Arenas, op. cit., p. 48. “Varios factores contribuyen a la formación de esta mentalidad filológica: la fundación de los museos y colecciones, que obliga a clasificar los objetos acumulados en las salas reales o colecciones privadas (Prado, Louvre, National Gallery, Hermitage, Uffizi); la aparición de los centros de investigación arqueológica y de enseñanza de la historia del arte”.

.

Al considerar el desarrollo que experimenta la pintura de bodegón en EEUU a lo largo del siglo XIX (*The American Still Life*), si se compara la obra de los pintores de R. Peale, C. Bird King o S. Roesen (primera mitad del XIX) con la de W. M. Harnett, J. F. Peto y J. Haberle (finales del XIX), se percibe un progresivo desorden, fragmentación y banalización de los objetos representados. Se puede decir que poco a poco se nos van presentando como una mera acumulación de objetos, mostrando un progresivo interés por lo caótico y desordenado, pasando de los floreros y jarrones con frutas a los hierros oxidados, libros amontonados, hojas arrancadas, fragmentos de imágenes o gallinas desplumadas.

Si bien se puede decir que el bodegón se caracteriza por su carácter no narrativo (a diferencia, por ejemplo, de los cuadros históricos o religiosos), en el caso de los bodegones de W. M. Harnett, J. F. Peto y J. Haberle, este carácter se acentúa, pues considero que hay menos intención narrativa en una lata oxidada o en un montón de papeles desordenados que en un jarrón con flores (más presentes en los bodegones de R. Peale, C. Bird King o S. Roesen).



Peto, John F. 1900. *Lamps of Other Days*.



John F. Peto en su estudio de Philadelphia, mediados de 1880.

Entiendo como especialmente significativo el interés que también muestran estos dos pintores (W. M. Harnett, J. F. Peto y J. Haberle) por la “representación” en

trampantojo²⁸⁴; lo que algunos han interpretado como la presentación misma de lo real, en la medida en que ya no queda mediatizado por la representación pictórica²⁸⁵. En este sentido, cabe mencionar a L. Aragon, que entendía que el trompe-l'oeil constituía un pasaporte hacia la realidad:

“Los collages se parecen bastante a ese conjunto del que nace un nuevo objeto, pero no un ser-objeto... a primera vista. Es decir, en la medida en que se trata de un trompe-l'oeil, donde lo pintado, lo fingido, se apoya sobre el objeto pegado, toma en el objeto pegado un pasaporte para la realidad, un visado de realidad”²⁸⁶.

Quiero destacar este pasaporte a la realidad (o hacia todo lo que nos rodea), como una de las cuestiones a destacar presente en el arte de los 60, y sobre la que volveré en capítulos posteriores.

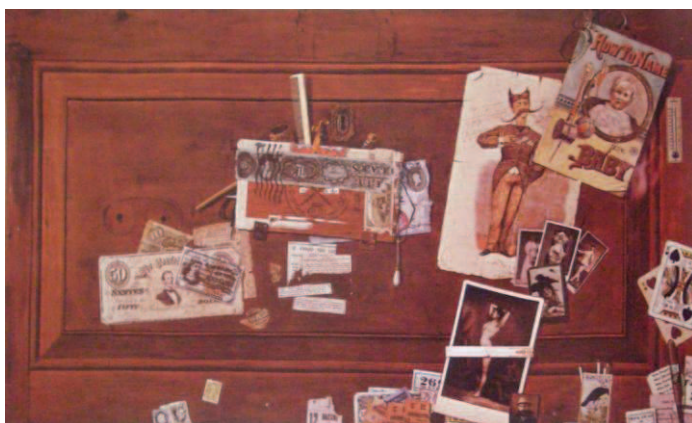
A su vez, se puede señalar las pinturas de paneles de los pintores Peto y Haberle, equivalentes a los *corchos* actuales, lugares donde se pinchan notas e imágenes de todo tipo. Sitios en los que se hace especialmente evidente la acumulación desordenada en relación a lo que nos vamos encontrando.

²⁸⁴ Guillaume Apollinaire. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas. (Méditations esthétiques. Les peintres cubistes. 1913)*. Trad. Lydia Vázquez. Ed. La balsa de la medusa, Madrid 2001, p. 41. “El objeto real o en trampantojo está llamado sin duda a jugar un papel cada vez más importante”.

Susan Sontag. “Notas sobre lo camp”. En: *Contra la interpretación*, op. cit., p. 365. “Camp son las pinturas de Carlo Crivelli, con sus joyas auténticas, e insectos y grietas trompe l'oeil en la albañilería”.

²⁸⁵ Hal Foster. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo (The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century)*. Massachusetts Institute of Technology, 1996, 1999). Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Ed. Akal. Madrid 2001, p. 144. “Así es la contemplación estética según Lacan: cierto arte puede intentar un trompe-l'oeil, engañar al ojo, pero todo el arte aspira a un dompte-regard, a domar la mirada. (...) Más abajo sugeriré que ciertas obras contemporáneas rechazan este antiguo mandato de pacificar la mirada, de unir lo imaginario y lo simbólico contra lo real. Es como si este arte quisiera que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos evocara esta sublime condición. A este fin se mueve no sólo para atacar la imagen, sino para rasgar la pantalla-tamiz o para sugerir que ya está rasgada. Por el momento, sin embargo, quiero quedarme con las categorías de trompe l'oeil y dompte-regard, pues cierto arte post pop desarrolla trucos ilusionistas y domas de modos distintos del realismo no sólo en el antiguo sentido referencial, sino en el sentido traumático anteriormente delineado”.

²⁸⁶ Louis Aragon. *Los collages (recopilación 1923-1965)*. (Les collages. Hermann éditeurs des sciences et des arts, París 1965). Trad. Pilar Andrade. Ed. Síntesis, Madrid 2001, p. 110.



Haberle, John. 1890-1894. *A Bachelor's Drawer*, Óleo sobre lienzo, 20 x 36.

• • • • •

“Era tan anarcoceta que ni siquiera había hecho migas con los anarcos”.

(M. Benedetti)²⁸⁷

“Que las opiniones que yo expresaba eran siempre antiescolásticas y anárquicas”.

(J. Cage)²⁸⁸

Considera E. Hobsbawm que: “Hasta 1914 el anarquismo había sido una ideología mucho más atractiva que el marxismo para los activistas revolucionarios en una gran parte del mundo”²⁸⁹. La ideología anarquista se manifestó en España hasta los años 30, como

²⁸⁷ Mario Benedetti. *Andamios*. Santillana Ediciones Generales, Madrid 1996, p. 67.

²⁸⁸ John Cage, op. cit.

²⁸⁹ E. Hobsbawm, op. cit., p. 81.

Walter Benjamin. *Iluminaciones II*, op. cit., pp. 27-28. Considero importante destacar cómo W. Benjamin compara abiertamente la ira de Baudelaire con la que él denomina de los conspiradores profesionales de París, presentes en las luchas de las barricadas: “El 23 de diciembre de 1865 escribe a su madre: “Si vuelvo a hallar la fuerza de tensión y la energía que ha poseído algunas veces, haré que mi cólera respire por libros que provoquen horror. Quiero poner en contra mía la raza humana. Sería esto un placer tan grande, que me resarciría de todo” (Baudelaire, *Lettres à sa mère*, pag. 278). Esta ira sañuda -la *rogne*- ha sido la actitud que durante medio siglo ha alimentado en las luchas de las barricadas a los conspiradores profesionales de París”.

Y de la poética que el propio Baudelaire encuentra en la barricada: “No se despidе Baudelaire de la ciudad sin evocar sus barricadas; recuerda sus “adoquinados mágicos que como fortines se encrespan hacia lo alto”.

París canta a las barricadas; W. Benjamin cita a Tridon en relación a los acontecimientos de 1871 en París: “Tridon exclama: “O force, reine des barricades, toi qui brilles dans l'éclair et dans l'émeute... c'est vers toi que les prisonniers tendent leurs mains enchaînées” (Cit. por Charles Benoist, “Le ‘mythe de la classe ouvrière”, *Revue des desux mondes*, 1 de marzo de 1914, p. 105). (...) Aquellos obreros preferían, según escribe uno de los más recientes historiadores de la Comuna, “al encuentro en campo abierto la pelea en el propio barrio... y, de ser necesario, la muerte tras los adoquines amontonados en barricada en una calle de París”. (Georges Laronze, *Histoire de la Commune de 1871*, París, 1928, p. 532)”.

Es indudable la importante presencia que la barricada ocupa en París a lo largo del s. XIX; Benjamin cita a Víctor Hugo en su obra *Les Misérables*, en donde describe el ambiente de las barricadas en París: “En *Les Misérables* retiene Hugo de manera impresionante la red de barricadas, dejando en las sombras a los que las ocupan: “Por doquier vigilaba la invisible Policía de la revuelta. Mantenía el orden, esto es la noche... Unos ojos que desde arriba se hubiesen quizá tropezado en sitios dispersos con una apariencia poco clara, en la que se reconocían contornos quebrados, de línea arbitraria, perfiles de curiosas construcciones. En estas ruinas se movía algo que se asemejaba a unas luminarias. Y allí era donde estaban las barricadas” (Víctor Hugo, *Oeuvres complètes*. Edition définitive. Roman VIII: *Les Misérables*, París 1881, pp. 522 y ss.)”.

dice Hobsbawm, como uno de los últimos lugares en los que estuvo presente.

Pueden encontrarse algunos vínculos entre el anarquismo y el arte a lo largo de los siglos XIX y XX. Así, por ejemplo, P. Gómez Bedate refiere cómo Mallarmé habría defendido activamente, mediante entrevistas y declarando en un juicio, al crítico literario Félix Fénéon, acusado de anarquista militante:

“Es importante citar la defensa que hizo de Félix Fénéon, crítico de prestigio que publicaba artículos libertarios en la *Revue Blanche* y que en el año 84, con ocasión de la serie de atentados anarquistas que sembraron el pánico en París (¡y llegaron a hacer sospechosos de terrorismo revolucionario a los defensores del verso libre!) había sido acusado de anarquismo militante. En una entrevista concedida a *Le Soir*, Mallarmé declaraba irónicamente sobre este frecuentador de sus martes que "no había para él mejores detonadores que sus artículos" y que no pensaba que "uno podría servirse de arma más eficaz que la literatura", para más tarde presentarse a declarar en el juicio en que Fénéon era acusado en compañía de otros treinta sospechosos y hacer de todos ellos una defensa tan finamente ingeniosa (con su voz melodiosa, su traje más elegante, sus modales exquisitamente corteses) que consiguió la absolución de todos ellos”²⁹⁰.



Tilly, E. 1892. Atentado anarquista contra el restaurante Véry de París.

²⁹⁰ Pilar Gómez Bedate. *Mallarmé*. Ediciones Júcar, Madrid 1985, p. 140.

A su vez, hay que señalar la relación que pudiera encontrarse entre el dadaísmo y el anarquismo. Al respecto se podría citar la defensa que hizo Aragon²⁹¹ de la anarquista Germaine Berton, acusada del asesinato de un político de extrema derecha: “Aragon la elogiaba como “aquella mujer completamente admirable que representa el mayor desafío contra la esclavitud, la más hermosa protesta ante el mundo contra la odiosa mentira de la felicidad”²⁹². Acerca del dadaísmo, L. R. Lippard refiere: “El dadaísmo, en términos generales, fue una anarquía idealista con inmensa intolerancia ante cualquier tipo de pomposidad. (...) Incluso en Berlín, las manifestaciones dadaístas adoptaban una tendencia a destruir a fuerza de ridículo”²⁹³.

La internacional situacionista también se mostró interesada por el anarquismo; así, por ejemplo, G. Debord defendió la experiencia anarquista durante la guerra civil española: “En 1936, el anarquismo dirigió realmente una revolución social y lideró el esbozo de poder proletario más completo que jamás se haya producido”²⁹⁴. O de la propuesta de Jörgen Nash de que la internacional situacionista llegara a formar grupos de activistas dispuestos a pasar a la subversión, siguiendo en parte el modelo del activismo anarcosindicalista:

“Con la I. S. Sería posible formar grupos limitados, pero dotados de gran poder de penetración. (...) La I. S. Es la primera organización en la cual los grupos de los que hablo podrían colaborar para la subversión de todo. (...) Estos métodos, que entre otras cosas son adaptaciones de ciertas experiencias del anarcosindicalismo, serían muy eficaces”²⁹⁵.

Por otra parte, para la escritora C. Pardo Salgado, el músico norteamericano John Cage pudiera ser un ejemplo del anarquista afable y tranquilo:

“Cage fue sin duda un anarquista, extremadamente afable y educado en el trato personal. (...) Ya que es la tecnología la que, en su opinión, ofrece los

²⁹¹ “Después de participar en el dadaísmo, fue uno de los fundadores del surrealismo (Le Paysan de Paris) junto a André Breton y Philippe Soupault. Posteriormente militó en el Partido Comunista Francés, en el que permaneció el resto de su vida aunque sin perder su espíritu crítico (Odes à Maurice Thorez). Estuvo con Robert Desnos, Paul Éluard, Jean Pré vost, Jean-Pierre Rosnay y algunos otros, entre los poetas que tomaron decididamente partido, durante la Segunda Guerra mundial, por la resistencia contra el nazismo (Le Crève-Coeur)”. En: http://es.wikipedia.org/wiki/Louis_Aragon. (16/12/2011).

²⁹² Briony Fer. “Surrealismo, mito y psicoanálisis”. En: Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, op. cit., p.181.

²⁹³ Lucy R. Lippard. *El pop art*, op. cit., p. 22.

²⁹⁴ Guy Debord. *La sociedad del espectáculo. (La Société du spectacle, 1967)*. Trad. José Luis Pardo. Ed. Pre-textos. Valencia 2003, p. 91.

²⁹⁵ Jörgen Nash. “Intervención de J. Nash” (Suecia). *Internationale Situationniste* nº 5, dic. 1960. Trimestral. En: *Internacional Situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001, p. 168.

medios para poner en práctica la anarquía. La anarquía es entonces la consecución de la no-intencionalidad, el resultado de la diversificación que se ha producido”²⁹⁶.



Villeglé. 1969. *Rue René-Boulanger mai*. 68,5 x 49.

.....

“En el Trocadero se exponía una innumerable cantidad de objetos casi amontonados; no cabe duda de que Picasso debió sentirse entusiasmado por lo que vio, pero su impresión final tuvo que ser muy general, más bien metafísica”.

(J. Golding)²⁹⁷

“La imagen entera palpita incesantemente; la pintura no es más que una agrupación inerte de masas conjuntadas”.

(J. Metzinger)²⁹⁸

“Fue el surrealista Louis Aragon el que se refirió al repertorio de objetos de Matisse como un montón de *accesorios teatrales* y como una *paleta de objetos*. Escribió: “Deberíamos estudiar el contenido de su almacén de objetos...”.

(Briony Fer)²⁹⁹

“Cuyo modo de obrar -su principal objetivo- consiste en desparramarse vertiginosamente y delirantemente por todos y cada uno de los objetos que nos rodean”.

(Á. González García, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz)³⁰⁰

Del collage cubista podemos destacar su disposición asistemática e inconexa, así

²⁹⁶ Carmen Pardo Salgado. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Universidad Politécnica de Valencia. Ed. U.P.V. Valencia 2001. Gloria Moure “Introducción”, p. IV, pp. 85-86.

²⁹⁷ John Golding, op. cit., p. 61.

²⁹⁸ J. Metzinger. “Note sur la Peinture”. *Pan*, París, oct-nov 1910. En: John Golding, op. cit., p. 33.

²⁹⁹ L. Aragon, *Matisse*, vol. 1, p. 227. En: Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, op. cit., p. 163.

³⁰⁰ Á. González García, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz, op. cit.

como su conexión con la realidad. En este sentido refiere el crítico de arte G. Apollinaire:

“No se aprecia en ellos manierismo alguno, ningún procedimiento, ningún sistema. De ahí procede la variedad de su obra. Los pintores nuevos han rechazado esas convenciones y por no aceptar el respeto a esas convenciones algunos de ellos han introducido en sus cuadros elementos ajenos a la pintura y perfectamente auténticos”³⁰¹.

Se puede pensar que el collage cubista coloca lo real dentro del cuadro; según afirma L. Aragon: “Yo arrojaba luz sobre un debate esencial de la pintura moderna, que era también mi debate, el de la intrusión de la realidad en la representación pictórica. Aquí es la cuestión del realismo en sí lo que se halla en el centro del debate”³⁰². Es una realidad pegada, en la medida en que las imágenes quedan adheridas unas a otras, sin ningún tipo de ordenación significativa. Por ello, todo aparece condensado y junto, como si de pronto todo hubiera sido atraído hacia el cuadro y se nos mostrara tal cual, en una disposición casual.

L. Aragon sugiere que lo maravilloso ha permanecido siempre ligado a lo lejano. Pero ese interés por lo lejano se transforma ahora en un nuevo interés por lo real, lo cercano:

“Pero lo fantástico moderno se adueña desde ahora de todo lo cercano. (...) Sí, debemos el descenso de lo maravilloso entre nosotros a ese retorno ofensivo del diablo. Ya no será atributo de un mundo feérico y lejano, anima lo que nos rodea, se sienta en el café a nuestro lado, nos pide educadamente que le pasemos el azúcar. (...) Se cree que lo maravilloso es la negación de la realidad (...) Es cierto que lo maravilloso nace del rechazo de una realidad, pero también del desarrollo de una nueva relación, de una realidad nueva que ese rechazo ha liberado. (...) En los que el elemento pegado podía ser tanto una fotografía como un dibujo, un objeto de catálogo, un cliché plástico cualquiera”³⁰³.

³⁰¹ Guillaume Apollinaire, op. cit., pp. 60-81.

³⁰² Louis Aragon, op. cit., pp.17-22.

³⁰³ Ibid., pp. 22-34-36-37-65.

Además de este acercamiento a lo real, el collage pretende un nuevo “ordenamiento” formal para la obra de arte. Así, el artista alemán K. Schwitters recurre a fragmentos de objetos, imágenes o palabras, encontrados y de desecho, que va colocando sin ningún tipo de orden racional, planteado como *un nuevo modo de hacer pictórico*:

“En julio de 1919, Kart Schwitters (1887-1948) tiró por la borda su formación de pintor de paisajes y retratos con formación académica y su pasado reciente como miembro de la vanguardia expresionista alemana al proclamar públicamente que había descubierto un nuevo tipo de ejecución de la pintura. El nombre que dio a este nuevo proyecto fue *Merz*, una sílaba fragmentada a partir de una palabra más grande, *Kommerz*, que había encontrado de manera fortuita en un anuncio rasgado del Hannover Kommerzbank cuando deambulaba por su Hannover natal. A partir de ese fragmento, Schwitters desarrolló una estética del collage y de la segmentación fonética, textual y gráfica que sería una de las contribuciones fundamentales al Dadaísmo alemán”³⁰⁴.

Posteriormente, Schwitters llevará su técnica del collage a la construcción del espacio *Merzbau*³⁰⁵ en el interior de su propia vivienda. Dicho espacio fue realizado en un proceso de acumulación, a base de añadidos de diferentes objetos, materiales y formas, entre los cuales había restos corporales como cabellos, orina...

Proponía el dadaísta Huelsenbeck (Berlín, 1918) que el interés, la mirada, la dirigía fundamentalmente hacia el exterior:

“con el dadaísmo se abre paso con pleno derecho una nueva realidad. La vida se manifiesta como un barullo simultáneo de ruidos, colores y ritmos espirituales, que es aceptado de un modo imperturbable en el arte dadaísta con todos los gritos y fiebres sensoriales de su psique cotidiana osada y en toda

³⁰⁴ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamín H. D. Buchloh. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad. (Art since 1900. modernism, antimodernism, postmodernism, 2004)* Trad. Fabián Chueca, Francisco López Martín, Alfredo Brotons Muñoz. Akal ediciones, Madrid 2006, p. 208.

³⁰⁵ Ibid., p. 210. “El intento de Schwitters de construir una gruta, o una *Bau*, llevaba consigo todas las connotaciones que esa palabra tiene en alemán: desde la madriguera de animales (el significado original de *Bau*) hasta la famosa declaración de la Bauhaus en la que podía invocarse tanto la construcción de catedrales en una sociedad preindustrial por los gremios medievales de comunidades y comunalidades como la estructura de lo colectivo”.

su realidad brutal”³⁰⁶.

La mirada dadaísta es por tanto externa, incluso a ellos mismos, se puede decir que está *fuera de sí*. Por eso probablemente escribía T. Tzara en boca del señor antipirina:

“Y luego vinieron los grandes embajadores del sentimiento, quienes exclamaron históricamente a coro: Psicología psicología jiji”³⁰⁷.



Boader, Johannes. 1920. *La Grandeza y la decadencia de Alemania*. Ensamblage (ahora destruido) que se expuso en la feria Dadá, Berlín.

Pero para Bretón, sigue estando presente cierta interioridad. En el primer manifiesto surrealista hace mención a las profundidades del espíritu: “A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. (...) Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie”. Sí considero necesario destacar esta diferencia entre Breton y T. Tzara, en la medida que el primero muestra interés, por ejemplo, por los pasadizos del alma: “Quisiera entregarle la llave que le permitiera penetrar en estos pasadizos”. Breton reivindica el valor del mundo interior de la conciencia:

“La pintura, liberada de la preocupación de reproducir básicamente formas del mundo exterior, utiliza ahora, a su vez, el único elemento exterior del que ningún arte puede prescindir, a saber, la representación interior, la imagen presente en el espíritu. (...) Intenta aquella tarea suprema que es la tarea

³⁰⁶ R. Huelsenbeck. “Charla dadá” (1918). *Dada-Almanach*, Berlín, Reiss 1920, pp 36-41. Redactado por Huelsenbeck en abril de 1918 y firmado por el resto de los miembros; leído en abril de 1918 en Berlín. En: Á. González García, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz, op. cit., p. 206.

³⁰⁷ T. Tzara. “Manifiesto del señor antipirina”. Ibid., p. 191.

poética por antonomasia: excluir (relativamente) el objeto exterior en cuanto tal, y considerar la naturaleza únicamente en su relación con el mundo interior de la conciencia”³⁰⁸.

Las referencias a la realidad interior son constantes (así como del interés mostrado hacia Freud), en relación al mundo indiferenciado de las profundidades del inconsciente, contradictorio, en condensación y desplazamiento: “Freud ha demostrado que en esta profundidad "abismal" reina la ausencia de contradicción, la movilidad, debida a retrocesos y avances, de los niveles emotivos, la intemporalidad y la sustitución de la realidad exterior por la realidad física, sumisa únicamente al principio del placer”³⁰⁹.

En la primera mitad del s. XX, tal y como sugiere O. Calabrese, el crítico literario K. Burke planteó que una de las características atribuibles a la obra de arte era: “atribuir importancia fundamental a la ambigüedad artística, entendida como portadora de significados "acumulados" y polivalentes”³¹⁰. Se puede hablar, por tanto, de una determinada concepción del arte en la que la obra se hace portadora de significados acumulados y polivalentes.

Por el contrario, los objetos surrealistas no son depositarios o portadores de significados acumulados y polivalentes, sino que intentan activar, poner en acción o hacer actuales los mecanismos del inconsciente. Su acumulación, por consiguiente, es de otra naturaleza, en tanto que desencadenante (espoleta), del mundo contradictorio que habita en nuestra interioridad. Sus cuadros, por tanto, no son portadores, sino que invitan a la acción, a la actividad:

“Quizás haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar esas fuerzas”³¹¹.

³⁰⁸ André Breton. “Primer manifiesto del surrealismo” (1924). *Manifiestos del surrealismo*. Trad. J. M. Arancibia. Madrid, Guadarrama 1969. En: Á. González García, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz, op. cit., pp. 394-397-469.

³⁰⁹ A. Bretón. “El surrealismo y la pintura” (1941). *Genèse et Perspective artistiques du Surréalisme*. Publicado por primera vez en inglés en 1941 por Peggy Guggenheim. En el prefacio al catálogo de la exposición: “Art of this century”. *Le Surréalisme et la Peinture*, Nueva York, Brettan's 1945. En: Ibid., p. 497.

³¹⁰ Omar Calabrese, op. cit., p. 31.

³¹¹ A. Breton, “Manifiesto del Surrealismo”. En: B. Fer, D. Batchelor, P. Wood, Paul, op. cit., p. 54.

Con posterioridad, en los años 60 podemos encontrar nuevamente un cuestionamiento de esta concepción de la obra de arte, en tanto que portadora de significados acumulados y multievocativos (ver apartado 3.1.6. *Densidad interior de la obra. Connotaciones y multiplicidad*).

En otro orden de cosas, en la primera mitad del s. XX el Funcionalismo abogará por una cierta forma de ascetismo, en la medida que pretende distanciarse del *arte profusamente decorado*. Como sugiere A. Moles, se antepondrá el rigor y la disciplina a cualquier tipo de irracionalidad:

“Su principio fundamental postula que los objetos se determinan rigurosamente según su función. Introduce una idea de rigor, de disciplina y, por lo tanto, de ascetismo, y propondrá una religión del arte contemporáneo de 1930 a 1950. Una de sus consecuencias se manifiesta en la lucha sistemática contra toda irracionalidad, contra todo lo que se añada a la función (entre otras cosas, la decoración)”³¹².

Pero no sólo el funcionalismo se posicionó frente este decorativismo desaforado, también lo hicieron los surrealistas:

“Breton escribió un artículo titulado "Le prestige d'André Masson", sobre el tema de las pinturas de metamorfosis, que apareció en *Minotaure* en 1939. Enmarcada en el contexto de la guerra, la frase inicial era ésta: Es un hecho irrecusable que el arte en Francia, a comienzos de 1939, parece estar preocupado principalmente por ocultar la enfermedad del mundo bajo una alfombra de flores”³¹³.

.

Algunos artistas de finales de los 50 refieren cómo se vieron influenciados por la obra de J. Pollock. Así, es significativa la relación que A. Kaprow establece entre el

³¹² Abraham Moles, op. cit., p. 174.

³¹³ Briony Fer, “Surrealismo, mito y psicoanálisis”. En: B. Fer, D. Batchelor, P. Wood, Paul, op. cit., p. 235.

expresionismo abstracto de Pollock y el posterior desarrollo de los assemblages, environments y happenings. Sobre todo, en la medida en que interpreta estos últimos en tanto que desbordamientos o ensanchamientos (hacia todo lo que nos rodea) de lo que antes ocurría exclusivamente dentro del cuadro³¹⁴.

Kaprow entiende que en Pollock estaría muy presente la sensación de inmersión dentro de la obra misma. Así, considera que en los environments se hace ya totalmente evidente esta inmersión en la obra por parte del espectador:

“If Jackson Pollock spoke of being in his work while he painted (pls. 8, 111), it was true in so far as he stood amongst the pools of paint he had just poured, while others were being formed as he moved about. With a little work a spectator before the finished painting could feel into the same state of immersion. But in the case of Environments there is no question that one is inside and, for better or worse, a real part of the whole”³¹⁵.



Kaprow, Allan. 1960. *An Apple Shrine*. Environment, Judson Gallery, New York.



Shiraga, Kazou. 1955. *Challenging Mud*. Performance. Ohara - Kaikan, Tokyo.

³¹⁴ Thomas Crow, op. cit., p. 33. Al respecto, cabría citar a T. Crow en referencia a la obra de A. Kaprow: “como conclusión a una serie de agudas y oportunas observaciones, reivindicó dicho legado a través de la declaración de que los materiales heterodoxos de Pollock y el movimiento expansivo sobre sus lienzos horizontales obligaban a sus sucesores a abandonar completamente los confines de la pintura. (...) Tenemos que preocuparnos, y dejarnos sorprender incluso, por el espacio y los objetos de nuestra vida cotidiana, tanto por nuestros cuerpos, ropas, habitaciones, como, si es necesario, por la inmensidad de la calle Cuarenta y Dos... sin prestar atención a acontecimientos y eventos, encontrados en cubos de basura, archivos policiales, vestíbulos de hotel, vistos en escaparates de tiendas y en las calles, y percibidos en sueños y accidentes terribles”.

³¹⁵ Allan Kaprow. *Assemblage, Environments & Happenings*, op. cit.

El psicoanalista A. Ehrenzweig hace constantes referencias a la desarticulación que ocurre en la obra de Pollock, entendiéndola en tanto que manifestación de los procesos del inconsciente. Se puede decir que en el desarrollo de la obra del propio Ehrenzweig habría adquirido una especial significación la obra de Pollock, en la medida en que le sirve para ejemplificar (como anillo al dedo), sus planteamientos acerca de la desarticulación en la obra de arte³¹⁶.

Por otra parte, en los años 50 algunos artistas también muestran interés por los montones de tierra o barro. Al respecto se pudiera mencionar al artista japonés Kazuo Shiraga, miembro del *gutai group*. Constituyen estas obras un determinado tipo de acumulación, con unas características peculiares, pudiéndose establecer nexos con los montones que aparecerán en la 2ª mitad de los 60 (ver capítulo 3.3. Y montones):

“Through exhibitions in Europe in 1959 and 1961, the work of the Gutai was also familiar to the first-generation Arte Povera artists Mario Merz and Michelangelo Pistoletto. (...) And Morris was aware of Shiraga's performance with mud. A mound-type form promoting a more meditative spirit was Michio Yoshihara's 1962 Sand Mountain, an approximately twenty-four-inch-high pile of fine white sand with a light bulb protruding from its apex and a rope edging its lower circumference. In that work, the cone of fresh, clean sand referred to the decorative patterns in sand at Shinto shrines, where rope demarks sacred spaces”³¹⁷.

³¹⁶ Anton Ehrenzweig. *El orden oculto del arte*, op. cit., pp. 92-93. “Los ejemplos más extremados de la *action painting*, tales como las indefinidas sinuosidades de Jackson Pollock, no podían por menos de molestar a las gentes de tipo más racional y visual. Para evitarnos la molestia, hemos de reprimir nuestra inclinación al enfoque preciso y vencer la necesidad que siente nuestra conciencia de integrar las manchas de color en unos modelos coherentes. Tenemos que dejar que nuestra mirada divague sin sentido del tiempo ni de la dirección (...) La coherencia de la superficie concienical ha de ser desgarrada si se quiere que entre debidamente en juego la disciplina formal inconsciente. Como ésta no puede analizarse en términos racionales, sólo nos queda el recurso a nuestra sensibilidad profunda”.

³¹⁷ Suzaan Boettger, op. cit., p. 137. “Kazuo Shiraga was particularly known for his work with mounds of earth. (...) Shiraga made two heaps of mud, one round, the other oval”.

2. Generalidades sobre la acumulación en el arte de finales de los 50 y década de los 60

2.1. Yuxtaposición, desorden e indiferencia

2.1.1. Mezclas informes, lo indiferenciado y yuxtapuesto

“El cuerpo sin órganos es como el huevo cósmico, la molécula gigante en la que bullen gusanos, bacilos, figuras liliputienses, animálculos y homúnculos, con su organización y sus máquinas, minúsculos bramantes, jarcias, dientes, uñas, palancas y poleas, catapultas. (...) Primero todo es bueno para el lenguaje no signifiante: ningún flujo fónico, gráfico, gestual, etc., ocupa un lugar de privilegio en este lenguaje que es indiferente a su substancia o a su soporte como continuum amorfo”.

(G. Deleuze y F. Guattari)¹

“La insipidez sólo dice las cosas -sólo pinta el mundo- en su regreso a lo indiferenciado, cuando se liberan de sus rasgos distintivos, disuelven sus diferencias y tienden hacia su confusión. (...) rehuye cualquier búsqueda metódica, y no se la puede *asir* para conservarla”.

(F. Jullien)²

“I actually value indifference. I think it's something that has aesthetic possibilities”.

(R. Smithson)³

“En ese momento el viejo mito bíblico cambia de sentido, la confusión de lenguas deja de ser un castigo, el sujeto accede al goce por la cohabitación de los lenguajes que trabajan *conjuntamente* el texto de placer en una Babel feliz”.

(R. Barthes)⁴

La desacralización del espacio, según sugiere el antropólogo Mircea Eliade, supone su homogeneización, la evitación de su escisión entre espacios sacralizados y no sacralizados:

“Para el hombre religioso el espacio no es homogéneo: presenta roturas, escisiones: (...) “No te acerques aquí -dice el Señor a Moisés- quítate el calzado de tus pies; pues el lugar donde te encuentras es una tierra santa” (Éxodo, III, 5). (...) Por el contrario, para la experiencia profana, el espacio es

¹ G. Deleuze, F. Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia. (L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie)*. Les Éditions de Minuit, París 1972). Trad. Francisco Monge. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona 1998, pp. 290-248.

² François Jullien. *Elogio de lo insípido. (Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine)*. Éditions Philippe Picquier, 1991). Trad. Anne-Hélène Suárez. Ed. Siruela, Madrid 1998, p. 97.

³ Robert Smithson. “What Is a Museum? A Dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson”. *Arts Yearbook, “The Museum World”* 1967. En: Nancy Holt, op. cit., p. 63.

⁴ Roland Barthes. *El placer del texto*, op. cit., p. 10.

homogéneo y neutro: ninguna ruptura diferencia cualitativamente las diversas partes de su masa. (...) La revelación de un espacio sagrado permite obtener *un punto fijo*, orientarse en la homogeneidad caótica, *fundar el Mundo* y vivir realmente. Por el contrario, la experiencia profana mantiene la homogeneidad y, por consiguiente, la relatividad del espacio. (...) La masa amorfa de una infinidad de *lugares*”⁵.

El filósofo M. Foucault considera que lo que él denomina aparato disciplinario se habría encargado de separar, analizar y diferenciar lo que en principio se nos presentaría como una masa confusa, mezclada o enredada:

“En lugar de plegar uniformemente y en masa todo lo que le está sometido, separa, analiza, diferencia, lleve sus procedimientos de descomposición hasta las singularidades necesarias y suficientes. *Encauza* las multitudes móviles, confusas, inútiles de cuerpos y de fuerzas en una multiplicidad de elementos individuales. (...) A la peste responde el orden; tiene por función desenredar todas las confusiones: la de la enfermedad que se transmite cuando los cuerpos se mezclan. (...) Contra la peste que es mezcla, la disciplina hace valer su poder que es análisis. (...) Por detrás de los dispositivos disciplinarios, se lee la obsesión de los *contagios*, de la peste, de las revueltas, de los crímenes, de la vagancia, de las deserciones, de los individuos que aparecen y desaparecen, viven y mueren en el desorden”⁶.

⁵ Mircea Eliade, op. cit., pp. 25-26-27-30-31-32-33-63-126. “Se trata, en suma, de una evocación de fuerzas o figuras sagradas, que tiene como fin inmediato la *orientación* en la homogeneidad del espacio. Se pide un *signo* para poner fin a la tensión provocada por la relatividad y a la ansiedad que alimenta la desorientación; en una palabra: para encontrar un *punto de apoyo* absoluto, (...) En cada uno de estos casos, las hierofanías anulan la homogeneidad del espacio y revelan un *punto fijo*. (...) Lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que les circunda: el primero es el *Mundo* (con mayor precisión: *nuestro mundo*), el Cosmos; el resto ya no es un Cosmos, sino una especie de *otro mundo*, un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de *extranjeros* (asimilados, por lo demás, a demonios o a los fantasmas). (...) de un lado se tiene un *Cosmos*, del otro, un *Caos*. (...) Un territorio desconocido, extranjero, sin ocupar (lo que quiere decir con frecuencia: sin ocupar por *los nuestros*), continúa participando de la modalidad fluida y larvaria del *Caos*. (...) Como el espacio, el Tiempo no es, para el hombre religioso, homogéneo ni continuo. existen los intervalos de Tiempo sagrado, el tiempo de las fiestas (...) la *confesión* social, el libertinaje y las saturnales simbolizan la regresión al estado amorfo que ha precedido a la Creación del Mundo”.

⁶ Michel Foucault, op. cit., pp. 175-201.

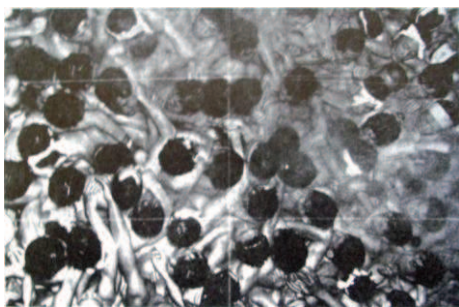
Eugenio Triás. “El Loco tiene la palabra”. *Convivium*, nº 30, 1969/II. En: E. Triás, op. cit., pp. 27-28-34-35. Para Foucault la categoría de la semejanza (episteme renacentista) se antepone a la de la diferencia; en palabras de Triás (al analizar la obra de Foucault): “Sólo la poesía y, como veremos, la *sinrazón*, seguirá desenterrando ese mundo de semejanzas que el saber ha desterrado fuera de sí. Para Descartes, la *semejanza* es una relación bastarda y turbadora que establece la imaginación y que impide el conocimiento racional de las identidades y de las diferencias. Con lo cual, ese saber renacentista que hizo de la metáfora y de la analogía una forma de conocimiento queda sustituido por un saber que relega al *no saber* esas formas. (...) El saber que se instaure constituirá un discurso en el cual se ordenarán las representaciones de las cosas por sus identidades y diferencias”.

Y es que, tal y como propone el filósofo E. Trías, la cuestión de lo indiferenciado constituye una noción fundamental dentro de la obra de Foucault:

“Y al igual que en la investigación del nacimiento de la tragedia, también Foucault se lanza a "la búsqueda, en la historia (de) ese grado cero de la historia de la locura en la que es aún experiencia indiferenciada, experiencia todavía no escindida”⁷.

El fundador del partido comunista italiano, Antonio Gramsci, lo plantea en términos similares, ya que considera que las clases dominantes impondrían y buscarían la homogeneización de las clases subalternas, las cuales se definirían por su carácter asistemático, diverso, múltiple o yuxtapuesto. Al respecto se refiere Ana María Zubieta, en el libro *Cultura popular y cultura de masas*:

“Antonio Gramsci reflexiona en términos de dominación; por eso, la dicotomía entre alta cultura y baja cultura se reescribe en su línea de pensamiento con categorías como clase dominante y clases subalternas. (...) La hegemonía es, entonces, buscar la homogeneidad; crear un conformismo social”⁸.



Anónimo. *The idea to make MASS OF SWIMMERS WALLPAPER comes from Robert Watts "Swim Pool Event No. 3".*
Reproducido en Fluxus Newspaper No. 1.

En relación a Raymond Roussel, Trías también comenta al respecto: “Este escritor regana de algún modo esa dimensión *renacentista* inhibida desde el clasicismo cartesiano, que las cosas y las palabras ofrecían al saber. De algún modo, Roussel descubre hasta qué punto el sistema de identidades y diferencias instaurado por el saber a partir del clasicismo y el consiguiente plegamiento de las cosas consigo mismas en una identidad que el saber decimonónico intenta desgajar *en profundidad*, es posible a costa de una elisión: la de esa silenciosa complicidad y pegajosidad que reunía las cosas unas a otras -y sus marcas (palabras) correspondientes. El sistema de identidades y diferencias dejaba inhibido este sistema de semejanzas que hacía que las cosas y las palabras *emularan* y se *asimilaran*. Y esa inhibición quedaba justificada: la *semejanza* quedaba definitivamente ladeada del saber como pasto de la imaginación y de la *sinrazón*”.

⁷ M. Foucault. *Folie et deraison. Histoire de la Folie à l'age classique*. Ed. completa, Plon, París 1961, p. 672. (Trad. *Historia de la locura en la época clásica*. Breviarios del F. de C. E.). En: *Ibid.*, p. 52.

⁸ Ana María Zubieta, op. cit., pp. 37-39.

A su vez, el psicoanalista Ehrenzweig entiende que lo que caracteriza al artista es la conexión que puede establecer con la parte más profunda de su psique. En mi opinión, este autor clarifica a nivel psicológico aquellos supuestos que vinculaban la actividad del artista con lo informe y yuxtapuesto: “Veremos que todo acto de creatividad en la mente humana entraña la parálisis temporal (cíclica) de las funciones superficiales y una reactivación más o menos larga de las funciones arcaicas y menos diferenciadas”⁹.

En relación a la sociedad actual, también se puede hablar de lo indiferenciado y yuxtapuesto. En este sentido se han manifestado diversos autores; entre ellos cabría mencionar a E. Morin, quien sugiere que la cultura de masas permite que se establezcan nexos entre lo que tradicionalmente ha permanecido escindido¹⁰; o a N. G. Canclini, quien afirma que lo que caracteriza a la sociedad actual es la hibridación y el sincretismo¹¹; o a M. McLuhan, quien dice que en los medios de comunicación de la sociedad actual predomina la yuxtaposición aleatoria¹².

Diferentes maneras de abordar y entender lo indiferenciado y yuxtapuesto: vinculándolo a lo desacralizado, a lo que caracterizaría a las clases subalternas, en relación a la psique, lo inconsciente, o en relación a las actuales manifestaciones de la cultura y medios de comunicación de masas.

A finales de los 50 y lo largo de la década de los 60, se pueden encontrar en el ámbito artístico diferentes manifestaciones que toman en consideración la mezcla, la yuxtaposición, el cruce o el intercambio. Así, por ejemplo, Barbara Haskell entiende que en el arte desarrollado en el período que va de 1958 a 1964, se hace especialmente evidente el intercambio y mutua influencia entre distintas disciplinas artísticas: “visual

⁹ Ehrenzweig, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística. (The psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing. An Introduction to a Theory of Unconscious Perceptio)*. Ed. Sheldon Press, Londres 1965). Trad. Justo G. Beramendi. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1976, p. 38.

¹⁰ Edgar Morin, op. cit., pp. 47-48-64. “A principios del siglo XX, las barreras de las clases sociales, de las edades y de los niveles de educación delimitan por sí solas las respectivas zonas de cultura. (...) A partir de los años treinta, primero en los Estados Unidos y después en los países occidentales, emerge un nuevo tipo de prensa, de radio y de cine cuyo carácter más propio es el de dirigirse a todos. (...) Y es que la cultura de masas es media en su inspiración y su dirección porque es la cultura del denominador común entre las edades, los sexos, las clases y los pueblos”.

¹¹ Néstor García Canclini, op. cit., p. 14. “Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”.

¹² Marshall McLuhan. *Escritos esenciales* (ed. Eric McLuhan, Frank Zingrone). (*Essential McLuhan*. Ed. House of Anansi Press Limited, Ontario 1995). Trad. Jorge Basaldúa y Elvira Macías. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona 1998, p. 243. “Nuestras concepciones actuales sobre lo que constituye la causa social, el efecto y la influencia son incapaces de convivir con esta simultaneidad electrónica de coexistencia conspícua”.

artists mingled as freely with dancers and performing artists as with other painters and sculptors, with the result that aesthetic influences moved easily back and forth across disciplines”¹³.

L. Lippard también se refiere al carácter embarullado que habría caracterizado tanto la obra como la vida de los artistas en la década de los 60: “La época era caótica y lo mismo sucedía con nuestras vidas. (...) Los artistas conceptuales (...) han ofrecido a la posteridad un estado de cuentas especialmente embarullado”¹⁴. En este sentido, el artista conceptual Douglas Huebler se muestra interesado porque todas las cosas puedan entrar en relación, juntarse: “Por supuesto, cualquier cosa puede juntarse con otras en una relación que puede ser entendida como arte”¹⁵.

El músico norteamericano J. Cage muestra un especial interés por el abandono de la tradicional percepción musical, en la medida en que entiende que ésta pretende llevar a cabo una discriminación o reconocimiento de las diversas partes que la componen. Al respecto se refiere C. Pardo Salgado:

“La percepción de lo musical, tal y como fue tradicionalmente transmitida, consiste en un proceso en el que el oído realiza un ejercicio de discriminación basado en la alternancia de la repetición y de la variación. Con esta escucha y, en función de los conocimientos musicales que se poseen, se procede al reconocimiento de las diversas partes. (...) El primer happening que Cage concibió se realizó en 1952 en Black Mountain College y consistía en numerosos acontecimientos simultáneos pero disociados”¹⁶.

De esta manera, Cage muestra un especial interés por la simultaneidad, como se hace evidente en una de sus obras:

“Cage ofrecía una conferencia sobre el budismo Zen y una lectura de textos

¹³ Barbara Haskell, op. cit., p. 23.

¹⁴ Lucy R. Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, op. cit., pp. 8-12-13-33-34. “Los catálogos eran paquetes de fichas dispuestas al azar; (...) Mis textos de las fichas del catálogo incluían aforismos, listas y citas, y las propias fichas estaban mezcladas, sin seguir orden alguno, con las de los artistas. (...) Planeé este libro para exponer la caótica maraña de ideas que flotaban en el aire, tanto en América como en otros países, entre los años 1966 y 1971. (...) la forma del libro, más que imponer un orden, trata de reflejar intencionadamente el caos. (...) La fragmentación está más cerca de la comunicación directa que el tradicional enfoque unificado. (...) disfruto con la perspectiva de forzar al lector a hacerse su propia idea después de enfrentarse a una masa de información tan curiosa”.

¹⁵ Entrevista con Douglas Huebler. Esta entrevista con Arthur R. Rose se extrajo de una más larga publicada en *Douglas Huebler: Cocodrile Tears*, Los Ángeles, Museum of Contemporary Art, 1986. También apareció otra versión en Provincetown Arts (agosto de 1986). En: Robert C Morgan. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual. (Art into ideas. essays on Conceptual Art)*. Cambridge University Press, 1996. Trad. M^a Luz Rodríguez Olivares. Ed. Akal, Madrid 2003, p. 39.

¹⁶ Carmen Pardo Salgado, op. cit., pp. 8-79.

del Maestro Eckhardt desde lo alto de una escalera, mientras que M.C. Richards y Charles Olsen desde otra escalera, recitaban poemas siguiendo intervalos de tiempo diferentes. Merce Cunningham danzaba y David Tudor tocaba el piano. Robert Rauschenberg accionaba un fonógrafo en el pabellón, sus cuadros colgaban del techo. Se trataba de un ejercicio de simultaneidad”¹⁷.

El artista A. Kaprow (realizador de los primeros happenings) se vio influido por J. Cage, llegando a colaborar en algunas de sus obras. Kaprow considera que los happenings le permiten romper la barrera que separaba las diferentes actividades artísticas:

“It is no accident that the lines dividing the arts are rapidly falling out of place and everything is becoming confused. (...) It may be that the only safe conclusion to draw is that traditions find their place today alongside nontraditions precisely because no distinctions can be made. The American melting pot has become a global stew, and the American mind is an Assemblage”¹⁸.



Arp, Hans (Izq.) y Max Ernst en el taller. 1920. Köln.



Dine, J. *The House*. 1960. Trayendo material para un environment. Fuera de la Judson Gallery.

¹⁷ Ibid., pp. 8-79.

¹⁸ Allan Kaprow. “Experimental Art”. (1966). *Essays on the blurring of art and life*, op. cit., p. 73.



Hanson, Duane. 1970. *Supermarket Shopper*.

A la bella confusión de la vida se refirieron sin descanso los situacionistas, vinculándola a la idea de juego, a la valoración de lo anárquico y yuxtapuesto, que ven presente de manera significativa en el cine, o al interés por el cruce e influencia entre diferentes actividades y disciplinas (por la no especialización). Al respecto señala G. Debord:

“Y el juego ha de invadir la vida entera rompiendo radicalmente con un tiempo y un espacio limitados. (...) Pero puede proponerse llevar a la perfección la bella confusión de la vida. (...) El cine (...) es por tanto, no sólo como expresión anecdótica o formal, sino también en su infraestructura material, la mejor representación de una época de invenciones anárquicas yuxtapuestas (no articuladas, sino simplemente añadidas). La verdadera cuestión se plantea entre un medio artístico aislado y el empleo unitario de muchos de estos medios”¹⁹.

El situacionista Asger Jorn se muestra interesado por la desorganización jerárquica, estableciendo entre los elementos que intervienen una equivalencia e igualdad, de tal manera que se haga posible el juego:

“Simplemente el principio de equivalencia entre absurdos (equivalencia entre

¹⁹ *Internationale Situationniste* n° 1, dic. 1958. Trimestral. En: *Internacional Situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001, pp. 10-11-41.

dioses, y entre dioses, hombres y objetos). (...) Existe un problema no menos grave que obliga a optar por una organización de antiorganizadores, la Internacional situacionista. La I. S. Puede adaptar completamente el principio pata físico como método antimetafísico en el establecimiento de nuevos juegos. El absurdo de la superioridad y la superioridad absurda son las claves del juego. (...) Al aplicarse como punto de partida el principio de los equivalente, el juego es libre”²⁰.

El artista norteamericano R. Rauschenberg (de los denominados neodadaístas) se muestra interesado por no hacer una selección previa (no estableciendo una valoración jerárquica), entre los motivos u objetos que se integrarán en su trabajo artístico. En este sentido, todos los objetos y motivos pueden llegar a ser igualmente interesantes. Al respecto Rauschenberg señalaba: “Any incentive to paint is as good as any other. There is no poor subject. My fascination with images open 24 hrs. is based on the complex interlocking if disparate visual facts heated pool that have no respect for grammar”²¹.

Para la artista norteamericana Carolee Schneemann la yuxtaposición juega un papel fundamental en el desarrollo de sus happenings: “The active qualities of any one elements (body, light, sound, paper, cloth, glass) find its necessary relation to all other elements and through conjunction and yuxtaposition the kinetic energy is released”²².

A su vez, para la historiadora del arte F. Pérez Carreño, el arte mínimo se habría caracterizado por la ausencia de diferenciación interna, es decir, ya no hay partes o elementos constituyentes de la obra que sea necesario articular. Si tradicionalmente el artista ha compuesto la obra poniendo en relación unas partes con otras, la obra de arte mínimo se nos presenta totalmente unificada y homogénea, como un todo indiviso. En palabras de F. Pérez Carreño: “La obra mínimo se caracteriza por la carencia de diferenciación interna en el objeto artístico, o por una diferenciación mínima y una articulación casi inexistente entre sus elementos”²³. Como señalaba el artista R. Morris, la

²⁰ Ibid., p. 227.

²¹ Robert Rauschenberg. "Untitled Statement" (1959). Dorothy C. Miller (ed.), *Sixteen Americans, with statements by artists and others*. New York: Museum of Modern Art 1959. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., pp. 58-101-102-321.

²² Ibid., pp. 9-11-716.

²³ Francisca Pérez Carreño, op. cit., p. 143.

escultura mínima no parece ser descomponible en partes²⁴.



Kaprow, Allan. 1960. *An Apple Shrine*. Environment, Judson Gallery, New York.



Schneemann's, Carolee. 1964. *Meat Joy*. En la Judson Memorial Church, New York., Foto Peter Moore

²⁴ Robert Morris. "Notas sobre escultura". Publicado por primera vez en *Artforum*, Parte I, febrero 1966; Parte II, *Artforum*, octubre 1966. Esta edición ha sido realizada a partir de Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art, A Critical Anthology*, E.P. Dutton, Nueva York 1968). En: VVAA. *Minimal Art* (escritos). Trad. Diputación Foral de Guipuzcoa. Ed. Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia 2 febrero-13 abril 1996, p. 52. "Y decimos que se obtiene porque los objetos artísticos tienen partes claramente divisibles que establecen las relaciones. Esta condición sugiere una pregunta alternativa de este tipo: "¿Puede existir una obra con sólo una propiedad?" Evidentemente no, porque no existe nada que tenga una sola propiedad. Es imposible transmitir una sensación simple y pura precisamente porque en una situación concreta se perciben varias propiedades a la vez, como si fueran partes. (...) Sin embargo existen formas que, si bien no niegan las numerosas sensaciones relativas de color-textura, escala-masa, etc., no presentan partes claramente diferenciadas para este tipo de relaciones que se establecen en términos de forma. Se trata de las formas más simples de entre las que crean fuertes sensaciones gestálticas. Sus partes se encuentran unidas de tal forma que ofrecen una resistencia máxima a la separación perceptual".

2.1.2. Adheridos, pegados

“Unos jugando, otros por desafío, habían dado un gran paso con la primera aparición del pegamento”.

(L. Aragon)²⁵

“Los economistas suelen referirse al *pegamento* que mantiene unida a la sociedad como el capital social. La violencia aleatoria y el capitalismo mafioso son a menudo mencionados como reflejos de la erosión del capital social, pero en algunas de las naciones de la antigua Unión Soviética que visité uno podía ver por todas partes, y de formas más sutiles, manifestaciones directas de la erosión del capital social. No se trata sólo de la mala conducta de unos pocos directivos; es prácticamente un asalto anárquico de todos contra todos”.

(J. E. Stiglitz)²⁶



Broodthaers, Marcel. 1964. *Casseroles et moules fermées*.

El sociólogo Baudrillard considera que en la sociedad actual se da una falta de espacio; entendiendo que lo que verdaderamente habría pretendido el funcionalismo es encontrar solución a esta carencia. A su vez, plantea que la acumulación actual de objetos, que podemos encontrar en los interiores, testifica también esta falta de espacio:

“Las más de las veces, esta mayor movilidad, conmutabilidad y oportunidad no es sino el resultado de una adaptación forzosa a la falta de espacio. Es la pobreza la que da lugar a la invención. (...) La *falta de estilo* es, en primer lugar, una falta de espacio, y la funcionalidad máxima una solución desdichada. (...) Así se presenta el conjunto moderno de serie: desestructurado. (...) Otro aspecto de esta redundancia es la acumulación.

²⁵ Louis Aragon. “El desafío a la pintura”. (“Les collages”. Hermann éditeurs des sciences et des arts, París 1965). En: *Los collages*, op. cit., p. 42.

²⁶ Joseph E. Stiglitz. *El malestar en la globalización*. (*Globalization and its Discontents*, 2002). Trad. Carlos Rodríguez Braun. Ed. Punto de Lectura, Madrid 2007, p. 287.

Hay siempre demasiados objetos en los interiores de serie. Y si hay demasiados objetos es que hay demasiado poco espacio. La escasez trae consigo una reacción de promiscuidad, de saturación. Y el número compensa la pérdida de calidad de los objetos. El modelo, por su parte, tiene su espacio, no está ni demasiado cerca, ni demasiado lejos”²⁷.

Es el motivo por el que Baudrillard imagina una explosión liberadora que anule esta densidad actual o falta de distancia: “Simulación de un orden irreversible, inmanente, cada vez más denso, potencialmente saturado y que nunca conocerá la explosión liberadora”²⁸.



Vautier, Ben. 1969. *Liberté*. Óleo sobre lienzo.

Por otra parte, G. Apollinaire renunció en algunos de sus poemas a los signos de puntuación, con lo que el texto se convertía en un continuo de palabras. Hay que saber que en la Antigüedad no se escribía con signos de puntuación; los signos de puntuación surgen en la Edad Media con la intención de articular el texto, facilitando su comprensión²⁹. Sobre los poemas de G. Apollinaire, *Calligrammes*, se refiere el historiador del arte J. Golding:

“Apollinaire, que por entonces se sentía fascinado por la interrelación de las artes y estaba explorando las posibilidades visuales de la poesía en sus

²⁷ Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*, op. cit., pp. 15-170.

²⁸ Jean Baudrillard. *Cultura y Simulacro*, op. cit., p. 100.

²⁹ Pablo Martín Sánchez. “Signos de puntuación”. Publicado en la página Web: Centro Virtual Cervantes. http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_11/29092011_02.htm. Centro Virtual Cervantes © Instituto Cervantes, 1997-2013. (29/09/2011). “La historia suele afirmar que en la Antigüedad no se usaban signos de puntuación; es más: que se escribía sin solución de continuidad, sin dejar espacios entre palabras. No habría sido hasta la Edad Media cuando los amanuenses vieron la necesidad de marcar sobre el papel ciertas inflexiones de la voz que daban sentido al discurso oral, pero que no se veían reflejadas en la escritura. El origen de los signos de puntuación provendría, pues, de una necesidad: la de reproducir fielmente la lengua hablada, evitando en la medida de lo posible la ambigüedad y el equívoco. Con ello se ganó en precisión, pero se perdió en libertad: los filólogos habían empezado a ganarle la partida a los hermeneutas. (...) Con la invención de la imprenta llegó la época dorada de los signos de puntuación. Se recuperaron símbolos antiguos, como el asterisco (inventado en el siglo ii a. C. por Aristarco de Samotracia para anotar los poemas homéricos), y se crearon otros nuevos, como el de exclamación, formado probablemente a partir de la palabra latina *Io* (‘alegría, júbilo’), superponiendo una letra a otra. Los signos de puntuación se convirtieron así en el alma de la escritura (por usar una metáfora muy del agrado de los gramáticos del xviii) y poco a poco su uso se fue consolidando: la coma para marcar una pequeña inflexión prosódica, los dos puntos para indicar un alto en el camino, las rayas para señalar un inciso del emisor o las comillas para citar la palabra ajena”.

Calligrammes (uno de cuyos títulos originales era *Moi aussi je suis peintre*), se había inspirado en la serie de pinturas de Delaunay *Les Fenêtres* para componer, a finales de 1912, su poema del mismo título, en el que se sirve de recursos en cierto sentido análogos. Este poema, escrito en verso libre, fue uno de los primeros en que Apollinaire suprimió la puntuación, y fue compuesto como un conjunto de frases e ideas en apariencia inconexas, parcialmente autosuficientes, que sirven para evocar a la vez forma y atmósfera en virtud de su ubicación e interacción”³⁰.

Ausencia de intersticios que también Golding ve presentes en la pintura de Braque: “Al representar las superficies entre los objetos de una forma táctil, material, Braque logra fundir los objetos y el espacio en un continuum espacial integrado por pequeños planos fluidos e interpenetrantes”³¹.

El músico J. Cage propugna también una disposición continua, con la *nada-en-medio*, que posibilite el contacto, la unión y la no obstaculización entre las cosas; según afirma la historiadora del arte C. Pardo Salgado:

“la plena aceptación, la postulación de la nada-en-medio. (...) No se establecen relaciones y se está en la aceptación, en el ver, escuchar, pudiendo entrar entonces en la continuidad, ese ser centro en el que las cosas no se obstaculizan. Se trata de un continuo que se sitúa más allá de la dualidad continuidad/discontinuidad. (...) Afirma Cage que entre las cosas no hay nada, que (la) nada las separa. Esta radical separación constituye al mismo tiempo la posibilidad de unión, no de síntesis, sino un contacto en el que las cosas se mantienen en sí mismas”³².

En relación a esta nada-en-medio, Cage plantea que las obras de arte tampoco tienen por qué estar separadas de la vida:

“CUANDO APARTAMOS LA MÚSICA DE LA VIDA LO QUE OBTENEMOS ES ARTE (UN COMPENDIO DE OBRAS MAESTRAS). CON LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA, CUANDO ES DE VERAS CONTEMPORÁNEA, NO TENEMOS TIEMPO PARA HACER ESA

³⁰ John Golding, op. cit., p. 41.

³¹ Ibid., p. 88.

³² Carmen Pardo Salgado, op. cit., pp. 38-46-47.

SEPARACIÓN”³³.

El artista G. Brecht -perteneciente al colectivo Fluxus- sugiere la integración del artista en un todo-continuo: “I conceive the individual as part of an infinite space and time: in constant interaction with that continuum, and giving order (physically or conceptually) to a part of the continuum with which he interacts”³⁴.

El situacionista Asger Jorn también se siente interesado por lo ininterrumpido, en este caso referido tanto al tiempo como al espacio. Así, en la reivindicación de lo continuo, lo indiviso y sin interrupciones, señala a la cultura escandinava, pues considera que carece de historia:

“Lemaître se maravilla de que haya una cultura escandinava distinta de la clásica occidental. La cultura escandinava es ante todo una cultura del olvido, una cultura olvidada y sin historia, ininterrumpida desde la Edad de Piedra, más vieja e inmóvil que la china (...) Todos están de acuerdo en definir la topología como el estudio de la continuidad, que es la indivisión de la extensión (espacio) y la ininterrupción de la duración. (...) La exclusión de las suspensiones e interrupciones, la constancia de la intensidad y el sentido único de la propagación de los procesos que definen una situación excluyen también la división en varios tiempos que Lemaître pretende posible”³⁵.

Y en cierta manera, los mismos artistas pop también se muestran “incondicionalmente adheridos”, pegados (a la cultura de masas, a la dinámica del mercado, al dinero, al trabajo repetitivo...), interesados por este continuo de adhesiones (probablemente, fue siempre lo que se les reprochó). Así, por ejemplo, el artista pop T. Wesseleman refiere sobre su obra pictórica: “Comencé a sentir la necesidad de encerrar mis cuadros tan apretujadamente que nada pudiera moverse en su interior. De esta manera, volviéndose estáticos y, en cierta medida, anónimos, recargaron también más y más de energía”³⁶. El propio Warhol, según J. Coplans, lo habría planteado en

³³ John Cage. *Silencio*, op. cit., p. 44. (En mayúsculas en el original).

³⁴ George Brecht. “Project in Multiple Dimensions” (1957-58). Extracto de *Project in Multiple Dimensions* (1957-58). Henry Martin (ed.) *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire, with interview by Ven Vautier and Marcel Alocco, Henry Martin, Irmeline Lebeer, Gisliind Nabakowski, Robin Page, and michael Nyman, and with an anthology of texts by George Brecht*. Multhipla Edizioni, Milan 1978, pp. 126-27. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., p. 333.

³⁵ Asger Jorn. “La creación abierta y sus enemigos”. *Internationale Situationnist* n° 5, dic 1960. Trimestral. En: *Internacional Situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001, p. 180-182.

³⁶ L. R. Lippard, Lucy R. *El pop art*, op. cit., p. 111.

estos términos: “Warhol's paintings present images in a surrounding space that is felt or perceived as a continuum”³⁷.



Fotografía de Elizabeth Taylor de la Warhol's collection, 1930's-1950's.



Warhol, A. Anuncio de Miller por Warhol, The New York Times.

2.1.3. El *corcho* y otras colecciones privadas

Los artistas neoyorkinos que se reunían en la Judson Gallery (localizada en los bajos de la Judson Memorial Church on Washington Square), tenían por costumbre utilizar el hall a modo de gran tablón de anuncios, en el que iban pegando todo tipo de imágenes y textos. Unos días más tarde, estas imágenes y textos les servían como motivo de discusión. Al respecto señala B. Haskell:

“where many of the early Happenings were first staged; (...) and where the Hall of Issues -a large room used for weekly community discussions about politics and aesthetics- was located. Functioning like a giant bulletin board, the hall was available on Sunday afternoons from two to five o'clock, or until the space was filled, to any artist who chose to pin, tack, or tape any manner of object around the room, be it a painting, poem, essay, newspaper clipping, or photograph. The accumulated items remained on view until the following Wednesday, when the social, political, and

³⁷ John Coplans. “Early Warhol: The systematic evolución of the impersonal style”. *Artforum*, March 1970, pp. 52-59. En: VVAA (Writings). *Pop Art, a Critical History*, op. cit., p. 299.

aesthetic issues raised by them were discussed”³⁸.



Colección de objetos de Oldenburg's Broome Street Studio, N.Y. 1994.



Fotografía de Elizabeth Taylor de la Warhol's Collection, 1930's-1950's



Beuys, Joseph. *Wirtschaftswerte* (*Economic Values*) 1980.

³⁸ Barbara Haskell, op. cit., p. 21.



Spoerri, 1963. *Collection d'épices*, 61 x 206 x 15 cm. Moderna Museet, Stockholm.



Vautier, Ben. 1967. *L'armoire d'Arman*. Técnica mixta sobre armario. Colección. Stedelijk Museum Amsterdam.



Marioni, Tom. "From China to Czechoslovakia" a world map in beer bottles.



Warhol, Andy. *Raid the Icebox I with Andy Warhol*. Museum of Art, Rhode Island School of Design.

A su vez, era frecuente entre los artistas de los sesenta el interés por las colecciones privadas, en las que se mezclaban objetos, imágenes y textos de todo tipo. Entre ellos cabría destacar a Oldenburg, que llegó a desarrollar toda una colección de objetos kitsch, algunos de los cuales le servían como modelos para sus trabajos artísticos: "Again, though Oldenburg announced that he detested American culture, he nonetheless assembled a "museum" of kitsch items, many of which he used as models"³⁹ También el artista francés D.Spoerri, era muy aficionado a coleccionar utensilios de cocina, en relación con sus obras *snare-pictures*, en las que fijaba sobre una tabla los platos, cubiertos, vasos y restos de una comida, que luego colocaba en la pared: "Je débute aussi ma série de *collections* d'utensiles de cuisine, de formes de chaussures, qui sont présentés dans tous leurs variations"⁴⁰. O el artista alemán W.Vostell, interesado en coleccionar, o mejor dicho acumular, todo tipo de objetos,

³⁹ Ibid., p. 83-84.

⁴⁰ Otto Hahn, op. cit., p. 50.

suyos y de otros artistas: “Vostell tenía un marcado afán acumulativo y guardó todo tipo de testimonios, suyos y de los artistas que se comunicaban o trabajaban con él”⁴¹.

A estas colecciones privadas se refiere el sociólogo N. García Canclini. Considera que este tipo de acumulaciones de objetos, imágenes y textos (presentes en la colecciones privadas) no nos remiten ya al objeto único tradicional (con un significado fijado), sino una multiplicidad de mensajes de diferente procedencia y lectura, que propician una mayor libertad y creatividad:

“La mayoría de los espectadores no se vincula con la tradición a través de una relación ritual, de devoción a obras únicas, con un sentido fijo, sino mediante el contacto inestable con mensajes que se difunden en múltiples escenarios y propician lecturas diversas. (...) Pero también la multiplicación de las imágenes *nobles* facilita la creación de esos museos cotidianos armados en el cuarto por cada uno que pega en la pared el póster con una foto de Teotihuacán junto a la reproducción de un Toledo, recuerdos de viajes, recortes periodísticos del mes pasado, el dibujo de un amigo, en fin, un patrimonio propio que se va renovando según fluye la vida. (...) Pero el ejemplo del museo privado sugiere que es posible introducir más libertad y creatividad en las relaciones con el patrimonio”⁴².

⁴¹ María del Mar Lozano Bartlozzi, op. cit., p. 43.

⁴² Néstor García Canclini, op. cit., pp. 190-191-276-278. “Las bibliotecas públicas siguen existiendo de un modo más tradicional, pero cualquier intelectual o estudiante trabaja mucho más en su biblioteca privada, donde los libros se mezclan con revistas, recortes de periódicos, informaciones fragmentarias que moverá a cada rato de un estante a otro, que el uso obliga a dispersar en varias mesas y en el suelo. La situación del trabajador cultural es hoy la que entrevió Benjamin en aquel texto precursor en el que describía las sensaciones del que se muda y desembala su biblioteca, entre el desorden de las cajas, “el piso sembrado de papeles regados”, la pérdida del orden que conectaba esos objetos con una historia de los saberes, haciéndole sentir que la manía de coleccionar “ya no es de nuestro tiempo”. (W. Benjamin. “Desembalo mi biblioteca. Discurso sobre la bibliomanía”. *Punto de vista*, año IX, núm. 26, abril 1986, pp. 23-27). (...) Videocasetera. Uno forma su colección personal mezclando partidos de fútbol y películas de Fassbinder, series norteamericanas, telenovelas brasileñas y una polémica sobre la deuda externa”.

2.1.4. Lo inclasificable

W. Benjamin señala que el coleccionista se muestra interesado por juntar, encajar y ordenar, lo que en principio podemos encontrarnos disperso. Diferencia al coleccionista de la figura del *gran coleccionista*, más interesado por lo confuso y disperso, y que en mi opinión podría asimilarse a la figura del acumulador:

“Quizá se pueda delimitar así el motivo más oculto del coleccionismo: emprende la lucha contra la dispersión. Al gran coleccionista le conmueven de un modo enteramente originario la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo. (...) El coleccionista, por el contrario, junta lo que encaja entre sí; puede de este modo llegar a una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo”⁴³.

N. G. Canclini habla de las colecciones en tanto que señas de identidad colectiva: “la identidad cultural se apoya en un patrimonio, constituido a través de dos movimientos: la ocupación de un territorio y la formación de colecciones”⁴⁴. Se refiere también a un descoleccionar (inevitablemente asociamos el coleccionar con lo permanente, los objetos inmovilizados en sus vitrinas)⁴⁵:

“La *descolección* de los patrimonios étnicos y nacionales, así como la *desterritorialización* y la *reconversión* de saberes y costumbres fueron examinados como recursos para hibridarse (...) La agonía de las colecciones es el síntoma más claro de cómo se desvanecen las clasificaciones que distinguían lo culto de lo popular y a ambos de lo masivo. Las culturas ya no se agrupan en conjuntos fijos y estables, y por tanto desaparece la posibilidad de ser culto conociendo el repertorio de *las grandes obras*, o ser popular porque se maneja el sentido de los objetos y mensajes producidos por una comunidad más o menos cerrada (una etnia, un barrio, una clase). Ahora esas colecciones renuevan su composición y su jerarquía con las modas, se cruzan todo el tiempo, y, para colmo, cada usuario puede hacer su propia

⁴³ Walter Benjamin. “El coleccionista”. *Libro de los Pasajes (Das Passagen-Werk)*. Edición de Rolf Tiedemann. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera, Fernando Guerrero. Ed. Akal. Madrid 2005, (H 4 a, 1), p. 229.

⁴⁴ Néstor García Canclini, op. cit., p. 183.

⁴⁵ Fernando Castro Flórez, op. cit., p. 168. “En el invernadero museal hay una imposición constante del silencio y una prohibición estricta del contacto”.

colección”⁴⁶.

Según sugiere Yvette Sánchez, el término *colección* comienza a usarse a partir del s. XVI, y es a partir del s. XVIII cuando se le asocian más claramente significados relativos a la sistematización:

“Mencionemos de entrada la materialidad de la palabra, y su etimología: la primera aparición de *colección* se remonta al siglo XVI (1573 en Mármol) (...) El interés erudito, sistemático (la clasificación por encima del valor estético) en torno al coleccionismo, de diferenciación y especialización, se institucionalizaría sólo a mediados del siglo XVIII, cuando se empezaba a superar la mera imitación del orden dado de la naturaleza en los gabinetes de maravillas, y se aspiraba a una indagación de las leyes ocultas y los nexos causales a través de una tendencia científica que instalaba jardines botánicos, zoológicos y museos de ciencias naturales”⁴⁷.

Desde el s. XIX habría existido un interés por cuestionar las adscripciones, las clasificaciones, que podría pensarse como característico del s. XVIII. Se produce entonces la desclasificación, la eliminación de las etiquetas y definiciones, en un interés por ir al fondo de las cosas. En palabras del filósofo E. Trías:

“El saber decimonónico surge como un saber de las profundidades de las cosas que extrema su crítica al *formalismo* dieciochesco (por ejemplo, Hegel y Engels). Como dice Hegel, *el formalismo* se limitaba a clavar etiquetas en los tarros del herbolario; sólo si se rompen esos tarros podremos percibir el aroma que contienen; y en el delirio báquico de esa ruptura se instaurará un saber que intenta desgajar la *interioridad* de las cosas, su fondo, su *contenido*”⁴⁸.

⁴⁶ Néstor García Canelini, op. cit., pp. 23-277.

⁴⁷ Yvette Sánchez, op. cit., pp. 13-15-28. Sánchez resalta el componente afectivo que esta actividad puede llevar asociado: “En cambio, el *Trésor de la Langue Française* restringe el significado de *collectionisme* a la variante patológica de la costumbre: “manie, tendance morbide qui consiste à rassembler et accumuler des objets”. (...) que resalta, además, la faceta de poco provecho práctico o utilitario de la costumbre de coleccionar. (...) El coleccionista eleva los objetos al rango de sublimes independientemente de su valor original; importa el precio del afecto, no el del mercado”.

⁴⁸ Eugenio Trías. “Presentación de la obra de Michel Foucault”. *Convivium*, op. cit., p. 63.



Antin, Eleanore. (1965-68). *Blood of a poet box*. Caja con un centenar de láminas de vidrio con muestras de sangre del poeta. 11 1/2 x 7 3/4 x 1 1/2 pulgadas. Fine Arts, New York. Foto Peter Moore.

En este sentido, la obra de arte o texto literario adquiriría interés en la medida que se hace difícil su clasificación o adscripción a un determinado tipo de obra. En relación a esta desclasificación y no anticipación que el escritor llevaría a cabo, se refiere N. G. Canclini citando al escritor Ítalo Calvino:

“que su tarea es tanto más atractiva y valiosa (...) cuanto más improbable sea aún la estantería ideal en que quisiera colocarse, con libros que todavía no están acostumbrados a estar colocados junto a otros y cuya proximidad podría producir descargas eléctricas, cortocircuitos”⁴⁹.

El escritor francés G. Perec afirma que en cuanto desarrolla algún tipo de clasificación, en seguida se le viene abajo, como si tuvieran siempre una vida demasiado corta: “Mi problema con las clasificaciones es que no son duraderas; apenas pongo orden, dicho orden caduca”⁵⁰. Se puede decir que, en el caso de Perec, las clasificaciones se le hacen imposibles, que apenas se ha fijado en ellas, se le escapan de las manos.

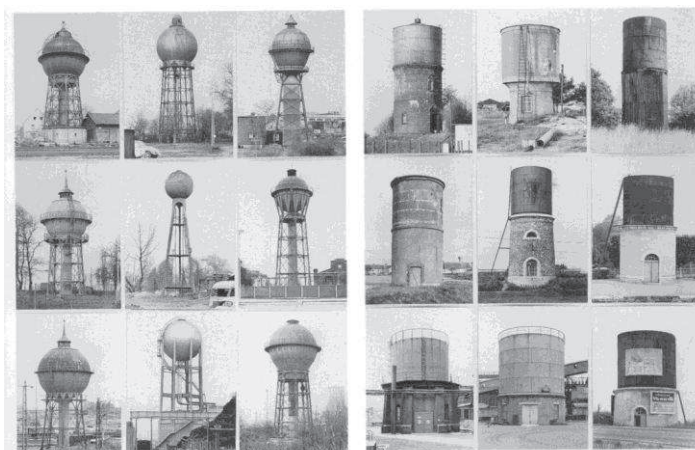
También R. Barthes hace referencia a la clasificación, entendida ésta como

⁴⁹ Ítalo Calvino. *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Bruguera, Barcelona 1983, p. 208. En: Néstor García Canclini, op. cit., p. 258.

⁵⁰ Georges Perec. *Pensar, Clasificar. (Penser/Classer)*. Hachette, París 1985). Trad. Carlos Gardini. Ed. Gedisa. Barcelona 2001, p. 116.

fundamento del sentido, en tanto que barra separadora de lo que es y lo que no es. Precisamente el Texto, surgiría de la supresión de esta barra, de la eliminación de los contrarios, en la medida en que imposibilita la distribución o circulación ordenada de los signos, no pudiendo entonces asimilar el Texto a ningún género:

“es precisamente este malestar de la clasificación el que permite diagnosticar una cierta mutación. (...) (2) Del mismo modo, el Texto no se agota en la (buena) literatura; no se puede aprehender mediante una jerarquía, ni tampoco a través de una mera división de géneros. Lo constitutivo del texto es por el contrario (y precisamente) su fuerza subversiva respecto a las viejas clasificaciones. (...) Si el texto plantea problemas de clasificación (...), es porque siempre implica una cierta experiencia del límite (...) el Texto es lo que llega al límite de las reglas de enunciación (la racionalidad, la legibilidad, etc.)”⁵¹.



TYPOLOGY OF WATER TOWERS (detalle) 1972
Six suites of nine photographs each. Each photograph, 15 3/4 x 11 3/4 in.
(40 x 29.8 cm; overall, 52 1/8 x 40 1/16 in. (132.4 x 101.8 cm). The Eli
and Edythe L. Broad Collection.

Bechner, B. H. 1972. *Typology of Water towers* (detalle).
Seis suites con 9 fotografías cada una. Cada fotografía, 15 3/4 x 11 3/4 pulgadas.
Colección Eli y Edythe L. Broad.

A lo largo de la década de los 60, es recurrente el interés mostrado por la

⁵¹ Roland Barthes. “De la obra al texto” (“De l’oeuvre au texte”). *Revue d’Esthétique* n° 3, 1971, pp. 225-232. En: VVAA. Brian Wallis, op. cit., p. 169.

Roland Barthes. *S/Z*, op. cit., p. 181. “Un desmoronamiento generalizado de las economías: la economía del lenguaje, ordinariamente protegida por la separación de los contrarios, la economía de los géneros. (...) Este desmoronamiento catastrófico toma siempre la misma forma: la de una metonimia desenfrenada. Al suprimir las barras paradigmáticas, esta metonimia suprime el poder de sustituir legalmente, que funda el sentido: entonces ya no es posible oponer regularmente un contrario a otro contrario (...) ya no es posible mantener el orden de la justa equivalencia; en una palabra, ya no es posible representar, dar a las cosas representantes individualizados, separados, distribuidos: Sarrasine representa la perturbación de la representación, la circulación desordenada (pandémica) de los signos, de los sexos, de las fortunas”.

desclasificación, la no compartimentación, cuestionándose la especialización en diferentes actividades y saberes.

Así, por ejemplo, G. Debord considera que la especialización de los saberes, es reflejo de la estratificación social de clases; que se traduce en toda una serie de actividades asignadas, que procurarían el mantenimiento de esta estratificación:

“La cultura es la esfera general del conocimiento y de las representaciones de la experiencia propia de la sociedad histórica dividida en clases; esto equivale a decir que se trata de un poder de generalización que existe por separado, como división del trabajo intelectual y como trabajo intelectual de la división”⁵².

“Y sobre todo, a que esta pobreza de la vida cotidiana no tiene nada de accidental: se impone a cada instante por la fuerza y la violencia de una sociedad dividida en clases, y se organiza históricamente de acuerdo con las necesidades de la historia de la explotación”⁵³.

Precisamente el escritor francés Maurice Lemaître cuestionaba que los situacionistas se situaran al margen de las disciplinas del saber, haciendo imposible su adscripción temporal en el curso de la evolución histórica del saber. En este sentido, el situacionista Asger Jorn se refiere y cita a M. Lemaître: “Lemaître reprocha concretamente a los situacionistas no seguir las reglas de su juego: “Tantas fórmulas míticas y mistificadoras, que impiden su clasificación y su integración en el campo del Saber, impidiendo el establecimiento de las relaciones históricas necesarias entre superado-superador y superador-superado”⁵⁴.

Sobre la no especialización de los saberes, la no adscripción o diferenciación en determinadas disciplinas, se habrían manifestado los estudiantes californianos a principios

⁵² Guy Debord, op. cit., pp. 70-151. Debord asimilaba la actividad del coleccionista con una acción de sumisión al mercado, a la mercancía: “El coleccionista de llaveros que se fabrican para ser coleccionados acumula las indulgencias de la mercancía, un signo glorioso de su presencia real entre los fieles. Gracias a estos fetiches, el hombre reificado exhibe la prueba de su intimidad con la mercancía. Como en los arrebatos de los posesos, o de quienes eran sanados milagrosamente por el viejo fetichismo religioso, el fetichismo de la mercancía también alcanza momentos de excitación fervorosa. Pero, incluso en esos momentos, el único goce que se expresa es el goce elemental de la sumisión”.

⁵³ Guy Debord. “Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana”. *Internationale Situationniste* nº 6, agosto 1961. Trimestral. En: *Internacional Situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001, p. 216.

⁵⁴ Asger Jorn. “La creación abierta y sus enemigos”. *Internationale Situationniste* nº 5, dic 1960. Trimestral. En: *Internacional Situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001, pp. 175-176.

de la década de los 60; en palabras de T. Crow:

“A partir de las revueltas de la universidad de California de 1964, los estudiantes rebeldes venían criticando el exceso de especialización de los saberes, que ellos consideraban que llevaban a los profesores y a los investigadores a aislarse en los protocolos de las disciplinas académicas individuales”⁵⁵.

A su vez, L. Lippard no quería que se estableciera una marcada diferenciación entre su trabajo como crítica de arte y el que llevaban a cabo los artistas: “By 1967, although I had only been publishing art criticism for a few years, I was very aware of the limitations of the genre. I never liked the term critic. (...) I identified with artists and never saw myself as their adversary”⁵⁶.

Sobre la no categorización de la actividad artística en diferentes disciplinas (pintura, escultura, arquitectura) también se manifestaba R. Smithson: “The categorizing of art into painting, architecture and sculpture seems to be one of the most unfortunate things that took place. Now all these categories are splintering into more and more categories, and it's like an interminable avalanche of categorías”⁵⁷.

Por otra parte, para el músico J. Cage lo no-acotado mantiene una actitud desinteresada, en la medida en que no focaliza el interés hacia ningún sitio en particular; así, el *silencio* pudiera entenderse como la imagen del sonido no-acotado. En palabras de C. Pardo Salgado: “Podría hablarse de un placer desinteresado, sólo aceptación, falta de atracción hacia ningún sitio, ya que es un placer que se halla fuera del ser acotado por el decir. (...) el silencio es simplemente el sonido de lo no-acotado mentalmente”⁵⁸.

A su vez, el músico J. Cage pone en relación los procesos de clasificación con la consideración de las obras de arte en tanto que clásicas, y los de desclasificación con los procesos perceptivos actuales de la obra de arte:

“PARA QUE ALGO SEA UNA OBRA MAESTRA

HAY QUE TENER EL TIEMPO SUFICIENTE PARA CLASIFICARLO Y

⁵⁵ Thomas Crow, op. cit., p. 158.

⁵⁶ Lucy R. Lippard, “Escape attempts”. En: Ann Goldstein, Anne Rorimer, op. cit., p. 22.

⁵⁷ Robert Smithson. “What Is a Museum?”. A Dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson. *Arts Yearbook*, “The Museum World,” 1967. En: Nancy Holt, op. cit., p. 64.

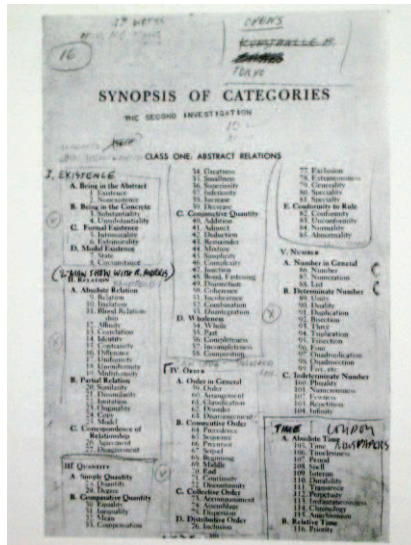
⁵⁸ Carmen Pardo Salgado, op. cit., pp. 36-57.

HACERLO CLÁSICO

PERO CON LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA NO HAY TIEMPO PARA HACER ALGO COMO CLASIFICAR. LO ÚNICO QUE PUEDE HACERSE ES ESCUCHAR SÚBITAMENTE”⁵⁹.



Collective. Flux Cabinet.



Kosuth. 1968. *The 2nd. investigation* (detalle). Van Abbemuseum Eindhoven.



Rauschenberg mirando un archivo de 600.000 fotografías del Miami Herald, diciembre de 1979. Fine Arts, New York. Foto Peter Moore.

⁵⁹ John Cage, op. cit. (En mayúsculas en el original).



N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 35.*
Fine Arts Gallery, University of British Columbia.



Warhol, Andy. Recorriendo el trastero de un anticuario.

2.2. De Todo, demasías y otras abundancias

2.2.1. Abundancia, demasía, multiplicación y exceso

“No tengáis nada en vuestras casa que no sepáis que es útil o creáis que es bello”.

(W. Morris)⁶⁰

“Los objetos-signo, en su idealidad, son equivalentes y pueden multiplicarse infinitamente: es preciso que lo puedan hacer para llenar, a cada momento, una realidad ausente. Finalmente, porque el consumo se funda en una falta o carencia es incontenible”.

(J. Baudrillard)⁶¹

“La multiplicación se consideraba una operación tan difícil, que hasta el siglo XVI sólo se enseñaba en las universidades”.

(B. Hiriart)⁶²

“Transformación por obra de la multiplicación”.

(E. Morin)⁶³

“...su punto de partida era la destrucción del sistema (aguantado, garantizado, solidificado por los valores máximos). Y a partir de esa disolución podía especificarse su tarea: multiplicar hasta el límite, hasta la misma locura -es decir, hasta el infinito- la producción de *doctrinas*, entendidas ahora como máscaras y disfraces”.

(E. Trías)⁶⁴

Autores como el sociólogo Lipovetsky o el escritor G. Bataille encuentran ligado al excedente, a la abundancia, un cierto comportamiento social irracional que pone en cuestión los principios del cálculo, la medida o el ahorro, en la medida en que el despilfarro, o el derroche adquieren tanta importancia como la mera satisfacción de las necesidades fundamentales de los individuos. Lipovetsky relaciona este despilfarro que fascina, con el mundo de la moda⁶⁵; Bataille contrapone lo excesivo, lo que está de más, a

⁶⁰ En: E. Dent Coad, F. Hodges, P. Sparke, A. Stone. *Diseño. Historia en imágenes. (Design Source Book*, Londres MacDonald & Co. 1986). Trad. J. M. Ibeas. Ed. Herman Blume, Madrid 1987, p. 21.

⁶¹ Jean Baudrillard, op. cit., p. 229.

⁶² Berta Hiriart. *Colección de colecciones. Notas sobre nuestra afición a las cosas*. Ed. Paidós Amateurs, Barcelona 2002, p. 60.

⁶³ Edgar Morin, op. cit., p. 68.

⁶⁴ Eugenio Trías. “III. Primera meditación” (Los cinco primeros artículos de este ensayo aparecieron en 1969 en *Tele/express*.) En: E. Trías, op. cit., p. 79.

⁶⁵ Gilles Lipovetsky, op. cit., pp. 33-39-41-69-200-205-211-240. “La inestabilidad, la extravagancia de las apariencias, se han convertido en objeto de polémica, de asombro (...) Avalancha de naderías... que convierte súbitamente en obsoleto lo anterior... signos ínfimos (...) del exceso, la desmesura, lo raro... sobrecargas, de exageraciones de volumen, de amplificación de la forma,... cambio brusco y contrariedad. La moda de la simplicidad y de lo natural que se establece alrededor de 1780. (...) Al disponer un orden hecho a la vez de excesos y de digresiones, (...) La moda aparece en el siglo en que el arte presenta una clara tendencia al exceso decorativo, a la proliferación del ornamento. (...) Semejante disponibilidad a los cambios por parte de los agentes sociales reclama la reapertura del proceso clásico contra la sociedad frívola, acusada de derroche organizado y de irracionalidad burocrático-capitalista. Los argumentos son conocidos, los ejemplos, legión: ¿por qué diez marcas distintas de detergentes? ¿Por qué los gastos de publicidad? ¿Por qué esa retahíla de modelos y versiones automovilísticas? Las buenas conciencias se lamentan; una inmensa irracionalidad constituye el centro del universo tecnocrático. Cazador cazado, la inteligencia crítica es aquí paradójicamente víctima de lo más superficial. El árbol oculta el bosque (...) ¡Id a explicar los millares de versiones automovilísticas, las innumerables gamas de bebidas light, de cadenas hi-fi, cigarrillos, esquis y monturas de gafas, a partir de la distinción entre las diferentes clases! (...) “Toda moda acaba en exceso”, decía Paul Poiret; la publicidad, por un lado, no retrocede ante el riesgo y da pruebas de una imaginación loca (...) A una cultura del relato se superpone en cierto modo una cultura del movimiento, a una cultura lírica o melódica se superpone una cultura cinética basada en el impacto y el diluvio de imágenes”.

la racionalidad calculada y contenida, constituyendo, por tanto, el envés del ahorro. En palabras de J. M. Marinas:

“Bataille inaugura una nueva experiencia interior (...) que consiste en la lenta y lúcida asunción del principio de la pérdida, del despilfarro, en tiempos en que la cultura oficial recomienda como valor identitario central el ahorro y la actividad reglada según las metas del sistema productivo. Esta radical inversión de las tesis de Weber significa no sólo edificar un nuevo punto de vista: que la humanidad se reproduce no por el cálculo y la utilidad sino por el exceso y el derroche (...) Es decir que es uno de los que con más lucidez y radicalidad desmontan los valores de utilidad, necesidad, racionalidad económica con los que se han venido conceptuando las formas básicas del intercambio social. (...) Una cultura utilitarista en la superficie y en las declaraciones explícitas, que encierra formas de pérdida, despilfarro y transgresión”⁶⁶.

El diseñador industrial T. Maldonado advierte cómo, tras la crisis del 29, se habría pasado de un modo de producción tendente a la fabricación de pocos objetos de larga duración, a otro modo de producción que procura la fabricación de muchos modelos de corta duración:

“Se trata del nacimiento del styling, es decir, de aquella modalidad de diseño industrial que procura hacer el modelo superficialmente atractivo, a menudo en detrimento de su calidad y conveniencia; que fomenta su obsolescencia artificial, en vez de la fruición y utilización prolongadas. En definitiva, un programa de derroche para una sociedad que en aquel preciso momento no tenía nada (o muy poco) para derrochar”⁶⁷.

El exceso ligado a la moda, a esa acumulación de naderías y extravagancias, como

⁶⁶ José-Miguel Marinas, op. cit., pp. 188-193-194.

⁶⁷ Tomas Maldonado. *El diseño industrial reconsiderado. Definición, historia, bibliografía. (Disegno Industriale: Un riesana Definiziones. Storia. Bibliografia.* Feltrinelli, Milán). Trad. Francesc Serra i Cantarell. Ed. G. Gili, Barcelona 1977, pp. 48-49. “Mientras que antes de la crisis la industria norteamericana en el sector de los automóviles y de los electrodomésticos estaba orientada sobre todo hacia una política de pocos modelos de larga duración, después de la crisis se orienta hacia una política de muchos modelos de poca duración. E igualmente, mientras que antes de la crisis la forma de los productos está concebida respetando las exigencias de la simplicidad constructiva y funcional, después de la crisis sucede todo lo contrario”.

refiere Lipovetsky, tienen mucho que ver con el *too much*, lo demasiado, que S. Sontag encontraba ligado a lo camp: “Es demasiado, es demasiado fantástico, es increíble”, son frases tipo del entusiasmo camp. (...) Lo camp es arte que quiere ser serio pero que sin embargo no puede ser tomado en serio porque es *demasiado*”⁶⁸.

A esta multiplicación de naderías, de su sin sentido (que Maldonado advierte tras la crisis del 29), también en cierta manera se refiere J. Baudrillard: “que han agotado su sentido desde hace largo tiempo y no viven más que de una efervescencia artificial de signos, que todos estos sucesos se desarrollan sin lógica, en medio de una equivalencia total”⁶⁹. O la abundancia de la desposesión que sugiere G. Debord, generada por un crecimiento productivo que nos resulta extraño: “El éxito de esta producción, su abundancia, retorna al productor como abundancia de la desposesión. Todo el tiempo y el espacio de su mundo se le vuelven extraños merced a la acumulación de productos alienados”⁷⁰.



Warhol. Contenidos de *time Capsule 44*.



Gómez de la Serna, Ramón, con el globo terráqueo de su despacho de Buenos Aires.

Hay un aspecto inquietante ligado a la presencia de la abundancia, en la medida en que nos abre las puertas a lo posible. Así, el filósofo J. Derrida plantea que es excesivo

⁶⁸ Susan Sontag “Notas sobre lo Camp” (1964). En: Susan Sontag, *Contra la interpretación*, op. cit., pp. 24-26.

⁶⁹ Jean Baudrillard. *Cultura y Simulacro*, op. cit., p. 76.

⁷⁰ Guy Debord, op. cit., pp. 49-31.

aquello que sobrepasa lo conocido, como lo que nos es familiar, entendiéndose por tanto, como posibilidad, lo que puede llegar a ser:

“La historicidad propia de la filosofía tiene su lugar y se constituye en ese pasaje, en ese diálogo entre la hipérbole y la estructura finita, entre el exceso sobre la totalidad y la totalidad cerrada. (...) (locura, desmesura, hipérbole, etc.) (...) El deseo, por el contrario, se deja apelar por la exterioridad absolutamente irreductible de lo otro, ante lo que debe mantenerse infinitamente inadecuado. Sólo se iguala a la desmesura. Ninguna totalidad se cerrará jamás sobre él. (...) Por eso, en ese exceso de lo posible, del derecho y del sentido sobre lo real, el hecho y lo existente, este proyecto es loco y reconoce la locura como su libertad y su propia posibilidad”⁷¹.

En este sentido, para el músico J. Cage lo posible también aparece vinculado a lo abundante:

“El mundo está repleto: puede /
suceder cualquier cosa”⁷².

En relación a este vínculo que pudiera plantearse entre el exceso, lo posible y la locura, cabe mencionar la obra del artista M. Ernst, *La mujer de 100 cabezas*. En base al juego de palabras que plantea el título de la obra, se entiende que la mujer de las cien cabezas carecía de ella:

“El título de la novela-collage de Ernst *La femme 100 têtes* contiene un doble sentido, haciendo un juego de palabras con *100* (en francés *cent*) y *sin* (en francés *sans*); la mujer de cien cabezas (típica imagen de Medusa) es equiparada con la pérdida de la cabeza”⁷³.

Algunos autores vinculan la multiplicación con lo placentero. Así, por ejemplo Ch. Baudelaire se refiere al disfrute de estar entre la multitud, por el mero hecho de estar constituida por una multiplicidad de individuos: “El placer de estar en las multitudes es

⁷¹ Jacques Derrida, op. cit., pp. 79-80-86-126.

⁷² John Cage, op. cit., p. 96.

⁷³ Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, op. cit.

una expresión misteriosa del goce por la multiplicación del número”⁷⁴.

A su vez, R. Barthes considera que la lectura adquiere un carácter lúdico, en la medida en que hace posible la multiplicación de significantes. Según plantea, es la multiplicación de significantes la que vuelve inalcanzable o indescifrable el significado último, provocando su oscurecimiento.

“Sería pues falso decir que si aceptamos releer el texto es para obtener un provecho intelectual (comprender mejor, analizar con conocimiento de causa): de hecho es siempre para obtener un provecho lúdico: es para multiplicar los significantes y no para alcanzar algún significado último. (...) cuanto más se multiplican los signos más se oscurece la verdad y más difícil se hace el desciframiento. (...) En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes”⁷⁵.

Se puede ubicar el exceso dentro de la estética actual, en relación a su carácter inabarcable o irrepresentable, tal y como refiere F. Castro Flórez: “Podríamos relacionar el camino del exceso en la estética actual con la clausura de la representación que propuso Artaud, que suponía crear una escena no teológica tanto como poner sobre ella la vida en lo que esta tiene de irrepresentable; el teatro de la crueldad”⁷⁶.

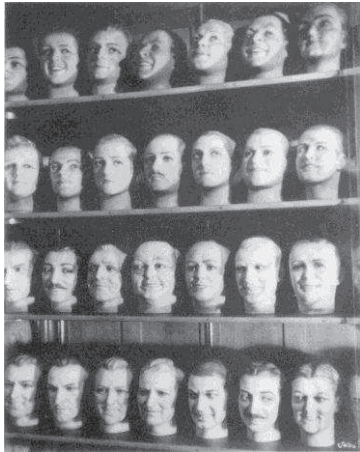
⁷⁴ Ch Baudelaire. *Oeuvres complètes, "Bibliothèque de la Pléiade"*, vol. II, París 1931-32, p. 626. En: W. Benjamín. *Iluminaciones II*, op. cit., p. 74.

Giordano Bruno, *Cena de le Ceneri*, 1584. El interés por lo múltiple podría vincularse también al interés por las cifras astronómicas: “Así conocemos tantas estrellas, tantos astros, tantos númenes, que son aquellos tantos centenares de millares que asisten al ministerio y contemplación del primero, universal, infinito y eterno eficiente”.

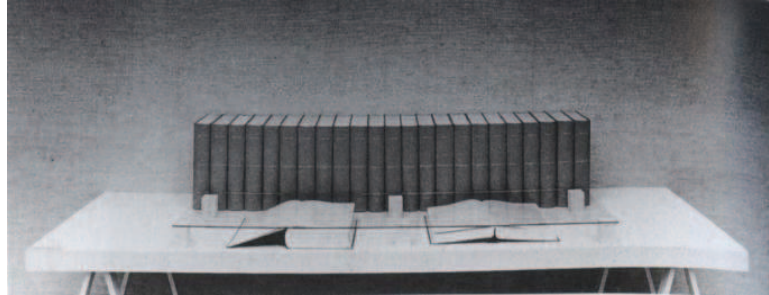
⁷⁵ Roland Barthes. *S/Z*, op. cit., pp. 3-51-139.

⁷⁶ Fernando Castro Flórez, op. cit., p. 145.

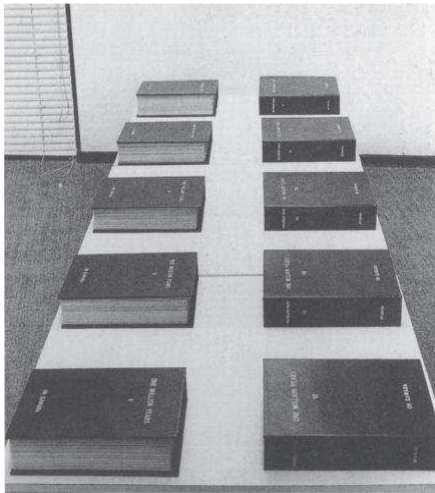
José-Miguel Marinas, op. cit., p. 233. En este sentido, se podría hablar de autores considerados excesivos, es el caso por ejemplo, del escritor español R. Gómez de la Serna (1888-1963): “todo lo que se le ocurría lo escribía, todo lo que escribía lo publicaba, todo lo que publicaba lo regalaba” (citado en la biografía de Ramón Gómez de la Serna).



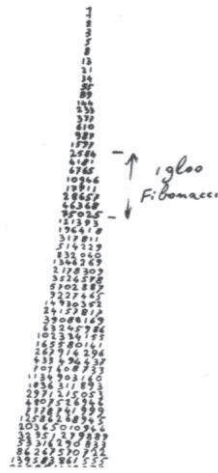
Umbo (Otto Umbehrr). 1928. *Untitled*. Silver gelatin print. 28,3 x 22,7 cm.



Barry, Robert. 1971. *One billion dots*. 25 volúmenes. Foto The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, California.



Kawara, On. 1969. *One million years*. Index card from.



Merz, M. "Igloo Fibonacci" del catálogo l'ARC.



Schneemann, Carolee. 1964. *Meat Joy*. Foto Al Giese.



Schneemann, Carolee. 1963. *Eye Body*.



Guerrilla Art Action Group: Jean Toche, Jon Hendricks, Poppy Johnson, y Silvianna. 1969. *Blood bath. (A call for the immediate resignation of all the rockefellers from the board of trustees of the museum of modern art, New York, 10/18 November 1969).* Documento de la acción, Jon Hendricks, New York. Foto Ka Kwong Hui.

La artista norteamericana C. Schneemann establece un vínculo entre lo que nos fascina y lo que percibimos como inabarcable o en demasía, en la medida que no podemos llegar a asimilarlo nunca del todo:

“I have the sense that in learning, our best developments grow from works which initially strike us as *too much*; those which are intriguing, demanding, that lead us to experiences which we feel we cannot encompass, but which simultaneously provoke and encourage our efforts. Such works have the effect of containing more than we can assimilate”⁷⁷.

Para los artistas componentes del grupo los nouveaux réalistes, como indicaba el crítico de arte P. Restany, se planteaba la expresión por lo cuantitativo: “nous voyons poindre l'amorce d'une poétique nouvelle, d'une expression par la quantité. Que l'artiste ait recours à un mode quantitatif”⁷⁸.

A su vez, los situacionistas consideraban que la abundancia presuponía una apertura a lo posible. Entendían que se tenía que multiplicar las nuevas tendencias y las personas abiertas a nuevas experiencias vitales: “Es la abundancia lo que constituirá la cultura. Esta nueva actitud”⁷⁹. “Al ser todo el mundo situacionista, por decirlo así, se asistirá a una inflación multidimensional de tendencias, de experiencias, de *escuelas*

⁷⁷ Carolee Schneemann. "The Notebooks" (1962-63). *More than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*, Bruce McPherson (ed.). New Paltz, N.Y.: Documentext, 1979, pp. 9-11. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., p. 715.

⁷⁸ Pierre Restany. “Un nouveau sens de la nature”, New York octubre-novembre 1962. Texto del prefacio de la exposición, *The New Realists*, Sidney Janis Gallery. En: Pierre Restany, op. cit., p. 52.

⁷⁹ A. Alberts, Armando, Constant, Har Oudejans. “Primera proclamación de la sección Holandesa de la I. S.”. *Internationale Situationniste* n° 3, dic. 1959. Trimestral. En: *Internacional situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001, p. 99.

radicalmente diferentes no ya sucesivas sino simultáneas”⁸⁰.

Sin embargo, el situacionista G. Debord consideraba que la abundancia socialista iba en detrimento de esta abundancia de vida, ya que hacía imposible lo posible, lo imprevisto:

“El fin del socialismo es la abundancia: la mayor cantidad posible de bienes para el mayor número posible de personas, lo que implica estadísticamente reducir a lo improbable la aparición de lo imprevisto... De forma que cada vez más artistas, especializados en la búsqueda de lo único, se enemistan con el socialismo”⁸¹.

Por otra parte, el artista canadiense I. Baxter hace referencia a la creciente multiplicación de datos⁸² que sucede en la actualidad. Hace mención a su carácter líquido (por cómo fluye), al aumento de empresas especializadas en su tratamiento y multiplicación, o del valor que en sí misma pudiera llegar a tener esta avalancha de datos. La avalancha, como sugiere I. Baxter, desconoce el por qué:

“Lo que realmente me interesa es que hay todo tipo de información disponible: información líquida. IBM está interesada en multiplicar y confrontar información. Xerox está interesada en copiar información y existen también por ahí tipos que manejan información simplemente porque sí, y eso es lo que yo llamo informadores visuales”⁸³.

El artista R. Smithson coincide en que en la actualidad no podemos recurrir a la tradicional clasificación de las artes, pues estamos inmersos en una avalancha de categorías: “The categorizing of art into painting, architecture and sculpture seems to be one of the most unfortunate things that took place. Now all these categories are splintering

⁸⁰ Guy Debord. “Manifiesto”. *Internationale Situationniste* n° 4, junio 1960. Trimestral. En: *Internacional situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001, p. 145.

⁸¹ Asger Jorn. “Los situacionistas y la automatización”. *Internationale Situationniste* n° 1, jun. 1958, Trimestral. En: *Internacional situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001, p. 23.

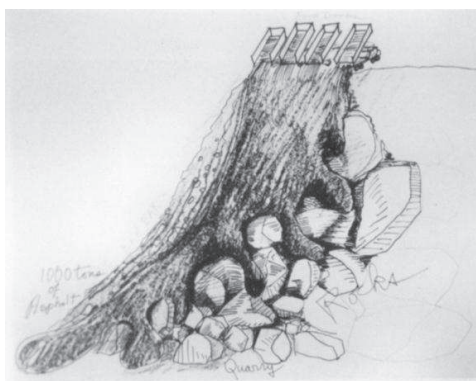
⁸² Marshall McLuhan, op. cit., p. 216. M. McLuhan habla de los posibles quebraderos de cabeza que la multiplicación de datos estaría produciendo. Se refiere a las dificultades para el análisis, que la actual avalancha de información estaría provocando: “En el Pentágono, la vida se ha complicado muchísimo por culpa, pongamos el caso, de los viajes de avión a reacción. Cada pocos minutos suena el timbre que conmina a muchos especialistas a dejar sus escritorios para escuchar un informe personal de un experto desde algún lugar remoto del mundo. Mientras tanto, en todas las mesas se va acumulando el papeleo sin hacer. Y, cada día, todos los departamentos envían en avión a más gente a lugares remotos en busca de más datos e informes”.

⁸³ I. Baxter. N.E.Thing Co. Report on the Activities of the N.E.Thing Co. of North Vancouver, British Columbia, at the National Gallery of Canada, Ottawa, and other locations, June 4-July 6, 1969. En: Lippard, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, op. cit., p. 163.

into more and more categories, and it's like an interminable avalanche of categorías”⁸⁴.

En relación a este interés por lo inabarcable, algunos artistas de la década de los 60 mostrarán una especial atracción por las cifras astronómicas; como indica L. Lippard:

“There was a fascination with huge numbers (Mario Merz's pseudo-mathematical Fibonacci series, Barry's ONE BILLION DOTS (1969), Kawara's ONE MILLION YEARS (1969), (...)) One elegant precedent was Graham's MARCH 31, 1966, which listed distances from "1,000,000,000,000,000,000,000.00000000 miles to edge of known universe”⁸⁵.



Smithson, R. 1969. *1000 Tons of Asphalt* (1000 toneladas de asfalto). Tinta, lápiz y tiza sobre papel, 45,7 x 60,1 cm.



Oldenburg, Claes. 1966. *in the midst of Wedding Souvenirs* 14,6 x 16,5 x 6,5 cm. Edition approximately 200 plain, 72 silve. Colección Grinstein Family

El artista francés, B. Venet, a principios de los 60, realiza una serie de dibujos en los que se va produciendo un proceso gradual de cubrimiento, en su totalidad, de la superficie del papel. La multiplicación también puede derivar en este llenado o cubrimiento, con la tendencia a ocuparlo todo como podemos observar que le ocurre a Magritte en la fotografía *Lessines*. En relación a los dibujos de B. Venet refiere R. C. Morgan:

“In this work, a series of nine vertical grids -each consisting of 42 rectangles measuring 10 x 30 cm.- describe the process by which the ower completes the

⁸⁴ Robert Smithson. “What Is a Museum?” (A Dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson). *Arts Yearbook*, “The Museum World”, 1967. En: Nancy Holt, op. cit., p. 64.

⁸⁵ Lucy R. Lippard. “Escape attempts”. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, op. cit., p. 30.

painting by filling in each of the rectangles. (...) "The principle of this work, is for it to be only considered as a 'work of art' when the surface is being covered",⁸⁶.

A su vez, Kaprow sugiere que lo que pretende es expandir su trabajo, llenando un espacio con el que poder envolvernos:

"expanding the work until it fills an entire space or evolves one, thus becoming an Environment",⁸⁷.

"Unlike sculpture, however, which has a relieving space around it, these Environments tended to fill, and often actually did fill, their entire containing areas, nearly obliterating the ruled definition of the rooms. (...) not transported from studio to socase",⁸⁸.

También muestra interés A. Warhol por esta *forma* de plenitud que lo acaba cubriendo todo, pero en su caso lo hace con ironía:

"Pienso mucho en los *escritores de espacios*: escritores a los que se les paga por la extensión de lo que han escrito. Siempre pienso que la cantidad es en todo la mejor medida (porque estás siempre haciendo lo mismo, aunque parezca que haces otra cosa), de modo que me propuse un *artista de espacios*",⁸⁹.



Magritte, René. 1935. *Lessines*.



A. Saret trabajando

⁸⁶ Robert C. Morgan, op. cit., pp. 35-55

⁸⁷ Allan Kaprow. *Assemblage, Environments & Happenings*, op. cit.

⁸⁸ Allan Kaprow. "The Shape of the Art Environment" (1968). *Essays on the blurring of art and life*, op. cit., p. 92.

⁸⁹ Andy Warhol, op. cit., p. 159.



Andy Warhol's. Cajas Brillo y cajas de Campbell en línea de producción en laFactory. co. 1964.



de Ridder, Willem. *European Mail/Order Warehouse/Fluxshop*, Contemporáneo de Houston, Texas. Colección Gilbert y Lila Silverman. Foto Rick Gardner.

2.2.2. All-over

En el *all-over* no hay formas o figuras que destaquen en relación a un segundo plano, constituyéndose la imagen (en su totalidad) en tanto que fondo. Así, con el all-over todo es contraforma o espacio negativo, pues nuestra percepción no interviene significando determinados elementos en relación a un fondo; se constituye entonces en un interés por lo profundo, lo situado más allá. Considero que el sentimiento oceánico o elativo que asociamos a la imagen del mar puede aparecer vinculado a este tipo de imágenes.

“Una de las características principales de los expresionistas abstractos es la concepción de la superficie de la pintura como *all over* (cobertura de la superficie), para significar un campo abierto sin límites en la superficie del cuadro: el espacio pictórico se trata con frontalidad y no hay jerarquía entre las distintas partes de la tela”⁹⁰.



Arman. 1960. *Untitled*. Chapas de botella en caja de madera 35 1/2 x 11 3/4 x 2 1/2. Colección del artista.

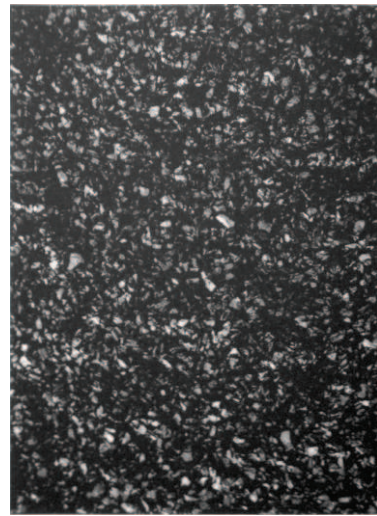


Arman. 1965-66. *Petits Engrainages dans Plexiglass*. Dentro de plexiglás 25 x 25 cm. Colección particular.

⁹⁰ En: http://es.wikipedia.org/wiki/Expresionismo_abstracto. (12/11/2011).



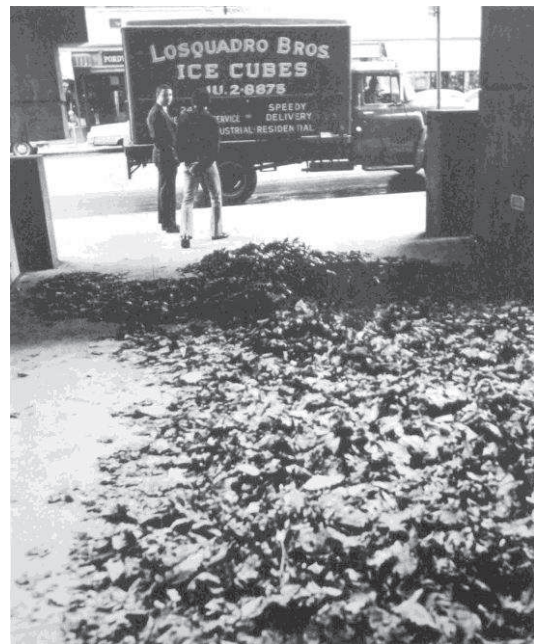
Arman. 1964. *Accumulation de vis*, Acumulación de tornillos en una caja de madera 79,5 x 62 x 5,5 cm. Colección M. et Mme de Beaucé, París.



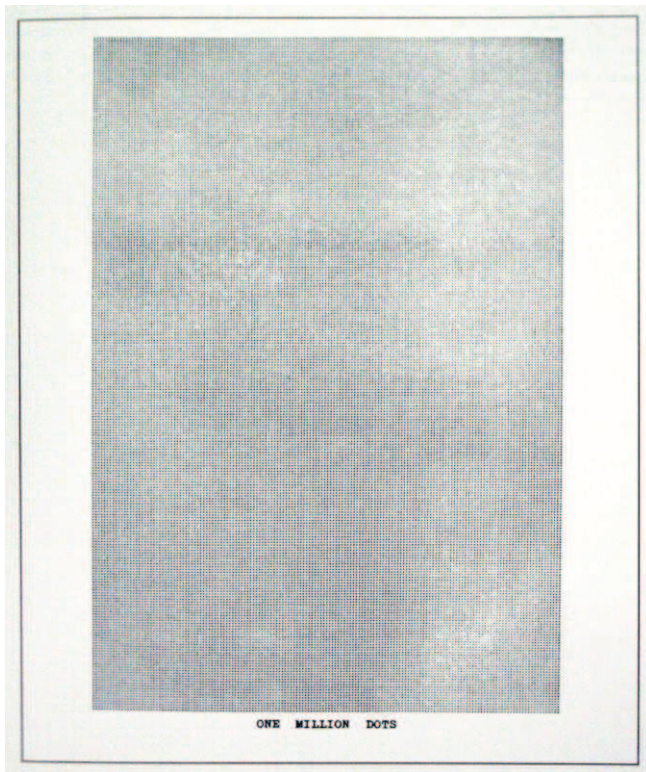
Venet, B. 1963. *Macadam*. Fotografía.



Johns, J. 1956. *Gray Alphabets*.



Ferrer, R. 1969. *Ice Piece*. Whitney Museum of American Art.



Barry, R. 1968. Página de: *Andre Barry Huebler Kosuth LeWitt Morris Weiner*, "Xerox Book". New York: Seth Siegelaud y Jack Wendler.

A este tipo de imágenes se refiere el psicoanalista A. Ehrenzweig, al considerar que el arte moderno carece de una Gestalt coherente. Entiende que en el arte moderno predomina una percepción errática, equivalente a una Gestalt-libre o estructura de fondo, pues no hay formas que destaquen, predominantes. La Gestalt procura una organización del campo visual, en la medida en que se establece una articulación entre los diferentes elementos que intervienen, llegándose, por tanto, a establecer una clara distinción entre lo que es figura y lo que es fondo o segundo plano. De la misma manera, en la obra de arte tradicional los elementos dominantes o que destacan ayudarían a organizar y articular el campo visual, la imagen. Y esto es precisamente, según Ehrenzweig, lo que el arte moderno evitaría:

“En la pintura tradicional se han dado siempre algunos rasgos formales que atraen la mirada o la atención inmediatamente. Constituyen el núcleo de la composición. El artista construye alrededor de ellos las demás formas, menos llamativas, en una yuxtaposición clara y bien definida. Esta estructura simple e incisiva del arte tradicional se acomoda a las enseñanzas de la Teoría Gestalt, según la cual toda percepción o creación de formas está sometida a

una tendencia hacia la percepción o la producción de estructuras tan simples y penetrantes como sea posible. El ojo, como órgano sensorial, sólo registra un mosaico caótico y desorganizado de puntos; el cerebro proyecta esa configuración definida sobre el caos que percibimos dando lugar así a las formas y contornos que nos rodean. (...) aunque los contornos circundantes sean realmente caóticos, el cerebro introducirá en ellos algún orden. (...) El arte moderno, que carece de un Gestalt coherente, carece generalmente también de una impresión estética placentera. Y esto nos devuelve a nuestro punto de partida. Sir Herbert Read señala que el efecto *errático-visual* de algunas pinturas modernas contradice la Teoría Gestalt. (...) En las pinturas modernas a que se refiere Sir Herbert Read estos rasgos formales dominantes no existen. Hay muchas formas con idéntica fuerza que atraen la mirada. (...) Recordemos que el empapelado Gestalt-libre sirve como fondo que repele el ojo hacia otros objetos. (...) De ahí que sea correcto afirmar que la moderna pintura Gestalt-libre muestra por doquier la estructura de fondo”⁹¹.

Se puede plantear una equivalencia entre los all-over y las texturas. Empezamos a hablar de textura cuando las “formas” que la componen tienen una determinada escala o son percibidas desde una cierta distancia. Es así que estos elementos formales dejan de percibirse de manera aislada, con sus características formales, pasando a formar parte de un todo indiferenciado, constituido por elementos *insignificantes*. En este sentido se refiere E. Domínguez Perela: “La distancia crítica que determina la percepción de toda textura en tanto que microtopografía es, pues, la necesaria para que cese la percepción de los elementos aislados, que pasan por debajo del umbral de discriminación”⁹².

Al carácter diminuto de los elementos que conforman el fondo (indistinguibles o inapreciables) también se refiere Ehrenzweig: “Las diminutas formas de la técnica y las formas vagas de fondo son Gestalt-libres o Gestalt-débiles; sólo los perfiles y superficies grandes de los objetos reales que representa el cuadro en primer plano son gestalt-

⁹¹ Anton Ehrenzweig. *Psicoanálisis de la percepción artística*, op. cit., pp. 43-44-47.

⁹² Enrique Domínguez Perela. *Conducta estética y sistema cultural. Introducción a la psicología del arte*. Editorial Complutense de Madrid 1993, p. 178.

ligados”⁹³.

R. Arnheim considera que los elementos que intervienen en la conformación de la textura no forman un todo organizado. Pone el acento en la disposición azarosa (la Gestalt-libre que refería A. Ehrenzweig) de los elementos que la “conforman”, llegando a asimilar la textura en pintura con una acumulación de accidentes. En relación a los planteamientos de R. Arnheim señala E. Domínguez Perela:

“Arnheim, a quien hemos visto tomarse un cuidado particular al nombrar los efectos texturales, parece curiosamente estimar que la textura en pintura es más bien una *acumulación de accidentes* debidos a pinceladas incontroladas, involuntarias y no construidas. Estos tres últimos caracteres conducen a Arnheim a asimilar la textura con lo aleatorio: recuerda, así, la dificultad que existe para simular el azar por los gestos humanos, luego insiste sobre la falta de diversidad, y por lo tanto de interés, de las texturas. (...) En el fondo, lo que le molesta a Arnheim es que no sabe cómo situar la textura en su definición de la obra de arte, la cual "debe cumplir una función semántica: ahora bien, ningún enunciado puede ser comprendido si las relaciones entre sus elementos no forman un todo organizado". Y como lo que quiere es ignorar que la textura es una organización de elementos, no le queda más remedio que excluirla del asunto”⁹⁴.

Ya en los años 50, los artistas pop ingleses Alison y Peter Smithson, integrantes del grupo independiente, muestran interés por el all-over presente en la obra de Pollock; como refiere T. Crow: “En un primer momento, los Smithson, convencidos de que su proyecto tenía que integrar la claridad del diseño industrial moderno con la imprevisibilidad de las contingencias y los deseos humanos, se habían inspirado en los gestos *all-over* de las pinturas de Jackson Pollock”⁹⁵.

Es significativa la influencia que la obra de Pollock ejerce sobre los artistas en los 50, si bien en la medida en que el interés hacia el all-over va derivando progresivamente hacia lo objetual y ambiental, como en el caso de la obra de A. Kaprow:

⁹³ Anton Ehrenzweig, op. cit., p. 54.

⁹⁴ Enrique Domínguez Perela, op. cit, p. 182.

⁹⁵ Thomas Crow, op. cit., p. 43.

“For Kaprow, Pollock's large-scale, all over canvases had become environments in their own right, extending psychologically beyond the rectangle into the room and enveloping the viewer (...) Kaprow's assemblages began to extend further and further from the wall into the space of the room, making literal what had only been implied by Pollock's non-hierarchical canvases”⁹⁶.

A. Kaprow también hace una valoración del trabajo que realizarían los artistas actuales, vinculado a la idea de all-over: “It is then time to start all over. We stir up confusion for the sake of clarity. What matters here is that there is an observable theme and variation at work, occurring, however, in the absence of strict hierarchies as developed by the all-over tradition of the last twenty years”⁹⁷.



Vautier, B. *La maison*. 1975 – 1977 (antes y después).

Considero que esta indiferenciación perceptiva presente en el all-over (donde no hay elementos significativos que destaquen) se puede relacionar con el interés que muestran algunos artistas en la década de los 60 por el all-over ambiental. En este sentido, consideran que el arte se encuentra en todas partes, no habiendo elementos u obras artísticas significativas que se diferencien o destaquen. T. Crow, al hablar de los artistas canadienses Iain e Ingrid Baxter (artistas que formaron en 1967 el colectivo N. E. Thing Co.), comenta al respecto:

“Los artistas conceptuales canadienses Iain e Ingrid Baxter (...) que operaban en

⁹⁶ Barbara Haskell, op. cit., p. 18.

⁹⁷ Allan Kaprow, “Experimental Art” (1966), “The Shape of the Art Environment” (1968). *Essays on the blurring of art and life*, op. cit., pp. 74-90.

Vancouver bajo el nombre de NE. Thing Company, acuñaron un eslogan ambivalente especialmente apropiado para esta era: *Art is All Over* (*El arte ha terminado*, o bien, *Hay arte en todas partes*)”⁹⁸.

En relación a este interés por todo lo que nos rodea, en virtud de su carácter equivalente e indiferenciado, también se pronuncia el artista G. Brecht, miembro del colectivo fluxus: “The consistency of such an overall approach to experience serves to reinforce the validity of each of its component parts”⁹⁹.

⁹⁸ Thomas Crow, op. cit., p. 161.

⁹⁹ George Brecht. “Project in Multiple Dimensions” (1957-58). Henry Martin (ed.) *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire, with interview by Ven Vautier and Marcel Alocco, Henry Martin, Irmeline Lebeer, Gisliind Nabakowski, Robin Page, and Michael Nyman, and with an anthology of texts by George Brecht*. Multhipla Edizioni, Milan 1978, pp. 126-127. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., p. 334.

2.2.3. Todo, nada

“todo es uno, uno es ninguno, ninguno es todo”.

(formulación Zen)¹⁰⁰

“Habría sido mejor filósofo de no haber dicho nada”.

(Ch. Baudelaire)¹⁰¹

El músico norteamericano J. Cage sugiere no focalizar la atención hacia nada en particular, sino dirigirla hacia todo. De esta manera se haría posible que la belleza se expandiera hacia un todo indeterminado. Refiere C. Pardo Salgado en relación al trabajo de J. Cage:

“Habitar el mundo en su totalidad y no fragmentado por lo mental. (...) A partir de fines de los años sesenta el compositor acentúa su interés por la no focalización de la atención sobre un aspecto y por la atención a diversas cosas que ocurren a un mismo tiempo, es lo que denominó musicircus. (...) cuando se esconde la belleza como categoría, la belleza en tanto sentimiento se expande por todo (...) Si dejamos en cambio que las cosas sean, la belleza aparecerá en todo”¹⁰².

A este carácter indeterminado de la atención, que se dirige hacia todo y hacia nada en particular, también se refiere el crítico francés P. Restany al hablar de la obra de Jasper Johns. Así, plantea una plena disponibilidad o grado cero de la visión, sin ninguna concepción previa, que haga posible que aparezcan los fenómenos de expresividad. Al referirse a la obra de J. Johns, P. Restany comenta: “correspond chez lui à un sens du réel conçu comme une pleine disponibilité de la vision. C'est à ce degré zéro de la vision que commence tout phénomène d'expressivité”¹⁰³.

A su vez, el artista norteamericano R. Smithson muestra interés por no focalizar la atención en determinados ámbitos artísticos, en su categorización racional, participando por el contrario de este interés por la totalidad. En este sentido señala: “The same condition exists in art, if one sees the art through the rational categories of *painting*,

¹⁰⁰ Víctor W. Turner, op. cit., p. 119. “La formulación Zen “todo es uno, uno es ninguno, ninguno es todo” expresa bien el carácter global y sin estructurar que hemos atribuido anteriormente a la *communitas*. (...) la *communitas* pertenece al ahora, mientras que la estructura se halla enraizada en el pasado y se proyecta al futuro a través del lenguaje, la ley y la costumbre”.

¹⁰¹ Charles Baudelaire. *El esplín de París*, op. cit., p. 139.

¹⁰² Carmen Pardo Salgado, op. cit., pp. 74-81-115.

¹⁰³ Pierre Restany, op. cit., p. 32.

sculpture and architecture. The rationalist sees only the details and never the whole”¹⁰⁴.

A su vez, los artistas C. Oldenburg y D. Spoerri también hablan de esta consideración de la nada o grado cero como punto de partida:

“An art given the chance of having a starting point of zero”¹⁰⁵.

“1960 est l'année des points zéro. Chacun a essayé d'affirmer sa ligne de départ: le bleu de Klein, l'accumulation d'Arman, la compression de César, et moi le tableau-piège”¹⁰⁶.

En este sentido, cabe destacar las *acumulaciones* de Arman, en la medida en que Spoerri las considera también en tanto que grado cero o punto de partida.

El artista francés B. Vautier, perteneciente al colectivo fluxus, habla de no hacer nada en concreto, al mismo tiempo que pretende considerarlo todo:

“It is the communication of the awareness that all the details of reality are spectacle. (...) It wants to be a BOUNDLESS EVERYTHING containing ALL the other's EVERYTHING. That is, therefore, a work of PRETENSION. (...) the acceptance of all reality. (...) I could do nothing, I could do everything, because I have this PRETENSION”¹⁰⁷.

En relación a este interés hacia todo, el artista pop norteamericano R. Indiana expresa una aceptación, e incluso amor, hacia todo: “Pop is love in that it accepts all... all the meaner aspects of life”¹⁰⁸.

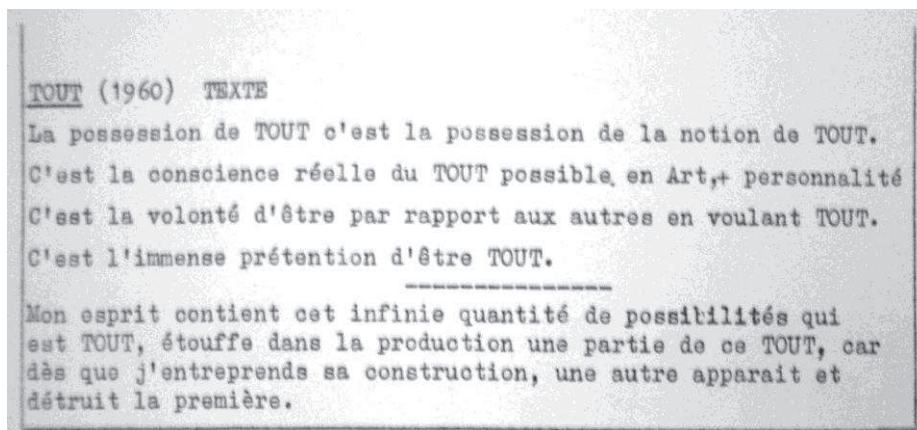
¹⁰⁴ Robert Smithson. “Towards the Development of An Air Terminal Site”, op. cit., p. 42.

¹⁰⁵ C. Oldenburg. “I am for an Art” (1961). En: *Environments, Situations, Spaces*. New York: Martha Jackson Gallery, 1961. Reimpreso en una versión expandida, Oldenburg and Emmett Williams (eds.) *Store Days Documents from The Store (1961) and Ray Gun Theater (1962)*. Something Else Press, New York 1967, pp. 39-42. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., p. 335.

¹⁰⁶ Otto Hahn, op. cit., p. 28.

¹⁰⁷ Ben Vautier. “The Happening of Ben” (1966), 13 april 1966. Hanns Sohn (ed.), *Happening & fluxus*. Cologne Kólmischer Kunstverem 1970. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., pp. 730-731.

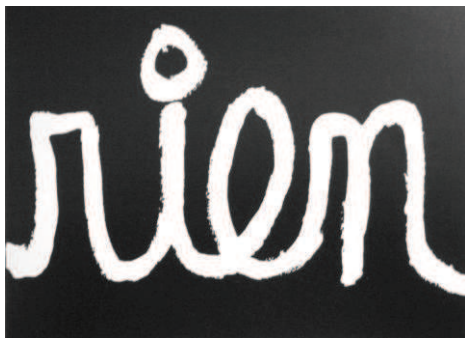
¹⁰⁸ Robert Indiana. “What is Pop?” En: VVAA. *Pop Art, a Critical History*, op. cit., p. 107.



Vautier, Ben. 1960. *Tout*. Texto sobre maderá 58 x 65 cm.



Vautier, Ben. 1960. *Partie du tout*.



Vautier, Ben. 1964. *Rien*. Óleo sobre lienzo. 30 x 40 cm.



Vautier, Ben. 1965. *Pas d'art*. Óleo sobre lienzo. 50 x 70 cm.



Vautier, Ben. 1984. *Et si l'art n'existait pas?*
 Óleo sobre lienzo, 146 x 116 cm.



Flynt, Henry. 1963. *Lecture*. Estudio de Walter De Maria, New York, 28 febr, 1963. Foto Diane Wakuski.

2.2.4. De menos, desembarazarse

“Y... ¿qué más?
Nada más.
Decir más sería -lo dice el Zen- lavar sangre con sangre”.

(J. Hidalgo)¹⁰⁹

“There is something about void and emptiness which I am personally very concerned with. I guess I can't get it out of my system. Just emptiness. Nothing seems to me the most potent thing in the world”.

(R. Barry)¹¹⁰

“Entonces, me dije: "Basta de pintar, ¡BASTA DE ARTE!". Y luego dije: "Tengo que usar todas estas cosas, las tintas y las acuarelas doctor Martín para poder tirarlas". Podría haberlas tirado llenas, pero dije: "Al diablo con esto. Haré una película. Las tiraré por la bañera". (...) no había ensuciado nada, y sin embargo, había hecho todo un cuadro”.

(A. Warhol)¹¹¹



Vautier, B. 1962. *Jeter Dieu en boîte à la mer*.

Considero interesante hacer referencia a este desembarazarse, que aparece vinculado a un interés por todo y por nada en concreto.

Así, el crítico de arte M. Lüthy sugiere cómo los artistas de los 60 habrían pretendido ir desembarazándose de toda una serie de cuestiones con las que el arte tradicionalmente se habría visto asociado: “In the 1960s art appeared to rid itself in an offensive manner of everything that up until then could have been regarded as part of its

¹⁰⁹ John Cage, op. cit., p. 280.

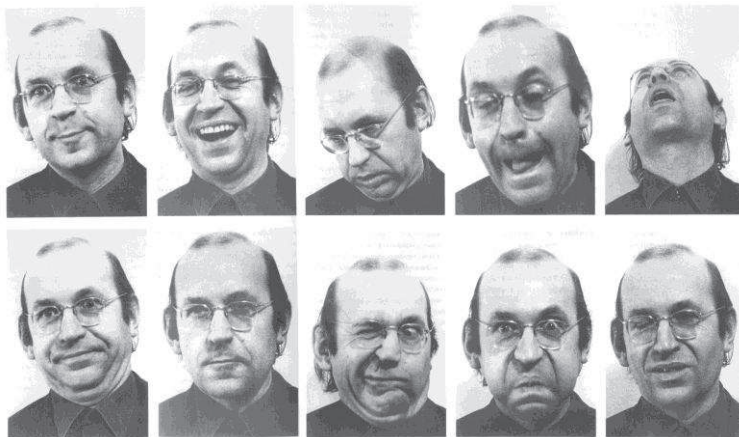
¹¹⁰ Robert Barry. En: L. Lippard, “The Charm of Life Itself”. Ann Goldstein, Anne Rorimer, *Reconsidering the object of Art*, op. cit., p. 35.

¹¹¹ Andy Warhol, op. cit., p. 238.

concept. Beauty, exclusiveness, individuality, significance, artistry, complexity, depth, originality were at a stroke no longer mandatory categorías”¹¹².

También D. Spoerri sugiere que toda su vida había estado consagrada a desembarazarse: “Mais toute cette vie a aussi été consacrée à m'en débarrasser”¹¹³. Habla de la falta de espacio que tenía en la habitación en la que vivía, y de cómo debía deshacerse de algunas de sus obras, pues carecía de un lugar donde guardarlas:

“Mes premiers travaux étaient très conceptuels car je travaillais dans une chambre d'hôtel minable. J'accrochais les tableaux au mur mais il était impossible d'en accrocher plus de dix ou quinze. (...) Dans mon idée, je ne pouvais garder éternellement mes tableaux. J'avais envie d'en faire d'autres et je ne pouvais faire de la place qu'en détruisant ceux qui étaient dans ma chambre. (...) -Je vous prépare une exposition. Dans un an, dit-il. - Dans un an, tout sera à la poubelle. Voyez cette chambre, je ne peux pas garder ces tableaux. Il y en a plein les murs. Si vous voulez les montrer, c'est tout de suite”¹¹⁴.



Huebler, Douglas. 1973. *Variable piece 101*, West Germany. Diez fotografías en blanco y negro y declaración. Cada fotografía, 6'5 x 4'5 pulgadas. Colección del artista.

¹¹² Michael Lüthy. “The consumer article in the art world: on the para-economy of American pop art”. VVAA. *Shopping. A Century of Art and Consumer Culture*, op. cit., p. 148.

¹¹³ Otto Hahn, op. cit., p. 35.

¹¹⁴ Ibid., pp. 31-32.



Kosuth. 1970. *Sala de información*. Cultural Center, New York.



Kosuth, en *Sala de información*.



Kosuth. 1970. *Sala de información*. Kunstbiblioteket, Lyngby, Denmark.

Así mismo, se podrían mencionar los *Ogetti in meno* del artista italiano M. Pistoletto, con los que al parecer llenaba su taller. Al respecto sugiere A.Fernández Polanco:

“De febrero de 1966 son las fotografías que muestran su taller repleto de estos *Ogetti in meno*: (...) Esta heterogeneidad parece querer demostrar una voluntad de no-estilo por parte de Pistoletto. No son *construcciones*, sino *liberaciones*, no son *objetos de más*, sino de menos. Se trata de actuar en lo contingente para salir de lo constante”¹¹⁵.

El artista norteamericano Keith Arnatt planteó (según refiere L. Lippard) no hacer nada para una exposición como contribución a dicha exposición: “En Inglaterra, Keith Arnatt tituló una obra *Is It Possible For Me To Do Nothing As My Contribution To This*

¹¹⁵ Aurora Fernández Polanco. *Arte Povera*. Ed. Nerea. Hondarribia 1999, p. 41.

*Exhibition? (¿Podría no hacer nada como contribución a esta exposición?) y reflexionó sobre el arte como acto de omisión”*¹¹⁶.

La misma L. Lippard refiere en qué medida los artistas conceptuales no estaban interesados en llenar de objetos sus estudios:

“En 1969 le dije a Ursula Meyer: "Algunos artistas piensan ahora que es absurdo llenar sus estudios de objetos que no se venderán y están tratando de comunicar su arte en cuanto se ha realizado. Están ideando maneras de hacer del arte lo que ellos quieren que sea, a pesar del síndrome de velocidad devorador con que se realiza”¹¹⁷.

Así, por ejemplo, el artista conceptual norteamericano D. Huebler declaraba en 1969 que no deseaba crear nuevos objetos: “El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes; yo no deseo añadir ninguno más”¹¹⁸.

Si los minimalistas hubieran planteado que menos era más, los conceptuales (según refiere Lippard) habrían pretendido decir más con menos:

“Si el minimalismo expresó formalmente *menos es más*, el arte conceptual trataba de decir más con menos. Representaba una apertura después del cerco minimalista a los excesos del expresionismo abstracto y el pop. Como dijo Robert Huot en una obra-cartel de 1977: "Menos es más, pero no es suficiente”¹¹⁹.

Al carácter reduccionista de los artistas conceptuales, también se refiere el fotógrafo canadiense Jeff Wall, pues considera que pretenden alejarse de lo estético, lo artístico, visual...: “Hovering behind all tendencies toward reductivism was the shadow of this great *reduction*. The experimentation with the *anaesthetic*, with *the look of non-art*, or with *the loss of the visual* (...) Amateurism is a radical reductivist methodology insofar as it is the form of an *impersonation*”¹²⁰.

También G. Maciunas sugería que el artista no debía producir demasiado, pues al

¹¹⁶ Lucy R. Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, op. cit., p. 25.

¹¹⁷ Ibid., p. 22.

¹¹⁸ Douglas Huebler. Declaración en el catálogo: *Enero 5-31, 1969*, Seth Siegelaub, Nueva York. Artistas: R. Barry, D. Huebler, J. Kosuth, L. Weiner. Exposición que tuvo lugar en el edificio McLendon, en el nº 44 este de la calle 52. En: Ibid., p. 123.

¹¹⁹ Ibid., p. 15.

¹²⁰ Jeff Wall. “Marks of indifference: Aspects of photography in, or as, conceptual art”. En: Ibid., pp. 260-266.

final la habitación podía acabar repleta: “Georges Maciunas disait: "Surtout, ne produisez pas trop, car votre chambre sera bientôt remplie. Pour avoir de la place, vous serez obligé de vendre, et si vous vendez, vous vous louerez un atelier plus grand... Pour payer le loyer, vous produirez plus”¹²¹.

O el músico J. Cage, que en su *Conferencia sobre nada* escribía:

“No tengo nada que decir
y lo estoy diciendo y eso es
poesía como la que necesito”¹²².

Otro artista que muestra un especial interés por el vaciamiento, por un desembarazarse o tender a la simplificación, es Richard Long:

“Yes, I think it does. Like art itself, it is like a focus. It gets rid of a lot of things and you can actually concentrate. So getting myself into these solitary days of repetitive walking or in empty landscapes is just a certain way of emptying out or simplifying my life, just for those few days or weeks, into a fairly simple but concentrated activity which, as you say, is really quite different from the way that people normally live their lives, which is very complicated. So my art is a simplificación”¹²³.



Long, Richard. 1985. *Artic Spindrift. A day walking snow, wind and sunlight on a fifteen day walk in the lapoland. Sweden y Norway 1985.*

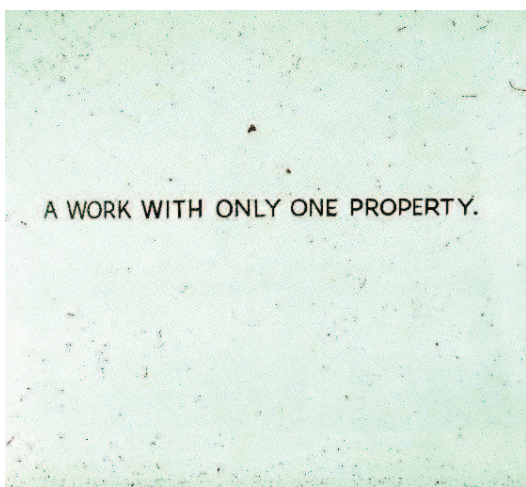
¹²¹ Citado por D. Spoerri, 1962. En: Otto Hahn, op. cit., p. 50.

¹²² John Cage. “Conferencia sobre nada”. *Silencio*, op. cit., 109.

¹²³ An interview with Richard Long by Richard Cork. Broadcast in “Third Ear”, BBC Radio 3, Friday 28 October 1988. Produced by Judith Bumpus. En: VVAA. *Richard Long. Walking in circles*. Thames and Hudson, London 1991.

2.2.5. Uno

Creo necesario hacer referencia al *uno*, lo *singular*, en cuanto a que pudiera plantearse como antítesis de lo plural. En algunos casos adquiere especial interés, en la medida que aparece contrapuesto a la idea de lo múltiple. Y es que en ocasiones, lo múltiple puede llevar asociado unas connotaciones estéticas de las que algunos artistas en la década de los 60 pretenden tomar distancia.



Baldessari, John. 1966. *A work with only one property*.
Acrílico sobre lienzo. 56 ½ x 66 pulgadas.
Colección de la familia Grinstein, Los Angeles CA.

Así, por ejemplo, el artista Baldessari, en su trabajo *A work with only one property*, hace mención a la existencia en éste de una sola propiedad. Y es así que considero poco acertada la interpretación que sobre la misma hace V. Combalía. Según la autora, Baldessari nos sugiere una interrogación, una adivinanza sobre esta presunta propiedad:

“Sólo se nos dice que posee una única propiedad, no muchas propiedades o cuáles son. Así la frase, en su máxima concreción, posee también un máximo de ambigüedad. Y ello se deriva de que la afirmación es aquí una pregunta disfrazada (¿cuál es esta única propiedad?). La frase rompe también (como en el caso de la obra *Map* de Atkinson) todas las expectativas posibles que en una comunicación normal serían: "Una obra con la propiedad tal o esta obra es tal cosa". Pero, al negársele a este enunciado un predicado concreto, lo que hace

es situarlo en el plano de la adivinanza, de la devinette logique, con lo cual consigue la participación intelectual del espectador”¹²⁴.

Considero que Baldessari no plantea ningún tipo de interrogación ni de adivinanza, simplemente indica que su obra está constituida única y exclusivamente por una propiedad. Sin importar demasiado de qué podría tratarse o de cuál pudiera ser el resultado de la interrogación (por no decir interpretación o participación intelectual del espectador), que por otra parte tampoco se plantea. La cuestión es que a la obra de arte tradicionalmente pudiera habersele asignado una multiplicidad de significados, una densidad o riqueza interior. Así, la misma adivinanza o interrogación que proyecta Combalía sobre la obra de Baldessari no redundaría sino en esta percepción tradicional de la obra de arte, en la medida en que plantea la posibilidad de imaginar una respuesta. Así, lo que dice Baldessari es lo que dice, sin ningún tipo de ambigüedad. Se elimina, de esta manera, cualquier pretensión de multiplicidad significativa, de connotación artística.

El *uno* al que se refiere Baldessari, es el mismo *uno* que podría encontrarse en algunas obras de Duchamp. En mi opinión, la obra de Duchamp pudiera caracterizarse por presentar con frecuencia objetos únicos (pala, urinario, rueda, etc...); en este sentido, pudiera decirse que practicó un dadaísmo *singular*. No hay más que ver la diferencia con los amontonamientos que practicaban algunos dadaístas.



Duchamp, M. 1915. *In advance of the broken arm*.

¹²⁴ Victoria Combalía Dexeus. *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*. Ed. Anagrama, Barcelona 1975, p. 106.

También el artista norteamericano R. Morris refiere que algunas de sus esculturas se caracterizan por estar constituidas por una única Gestalt. Es decir, elimina la posibilidad de que estuviera constituida por partes que entraran en relación en tanto que elementos constituyentes de una estructura. Así, plantea sus obras a modo de bloque monolítico.

Por otra parte, al músico J. Cage incluso el número dos se le hacía excesivo, pues su aspiración era poder trabajar con uno. Es significativo comprobar cómo J. Cage plantea de manera simultánea las cuestiones de todo, nada, uno: “Estamos trabajando no con el número 2 sino con el número 1”¹²⁵.

Para J. Cage dos ya era demasiado, pues planteaba la posibilidad de algún tipo de relación, articulación, o correspondencia entre las partes. Al respecto considera C. Pardo Salgado:

“Para mostrar las dificultades que encierra usar la idea de proporción, el compositor expone una lista de los motivos que le impulsaron a abandonarla. (...) como Cage propone en su lista, se suprime el número dos para sustituirlo por la unidad. Trabajar con el número uno anula la posibilidad de relación y, por consiguiente, vacía la idea de medida. Atendiendo a la unidad se pretende que la medida pierda su sentido y que se restituya la unicidad de lo sensible, de cada uno de los sonidos”¹²⁶.

A su vez, lo repetitivo y mono-tono, no deja de ser sino la reiteración de un único elemento; siempre uno que se repite sin cesar una y otra vez. De esta manera, la repetición podría entenderse como una insistente unicidad: uno, uno, uno, uno... Por ejemplo, el apilamiento de bidones que presenta Christo en su obra *Wall of Oil Barrels* constituye la repetición de un mismo elemento.

O en los amontonamientos de un único material, que lleva a cabo B. Venet, quien añade que están constituidos por un único material; como indica el crítico de arte R. C. Morgan al respecto: “Again, Venet insisted that these Relief Cartons, were not monochrome painting but *mono-material*”¹²⁷.

¹²⁵ John Cage. *Escritos al oído*. Colección de arquitectura 38, Murcia 1999, p.124. En: Carmen Pardo Salgado, op. cit., p. 12.

¹²⁶ Ibid., pp. 12-13.

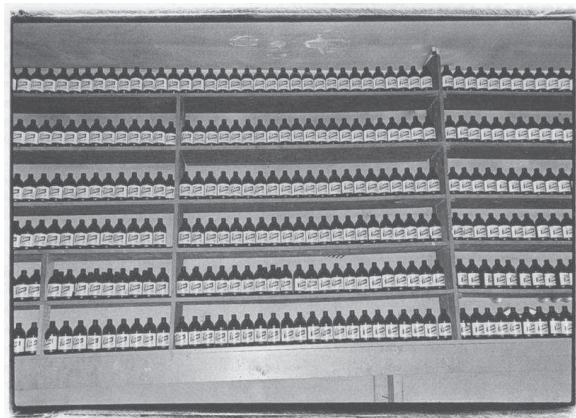
¹²⁷ Robert C. Morgan. *Bernar Venet*, op. cit., p. 34.



Warhol. 1962. *Natalie*. Serigrafía sobre lienzo, 212,1 x 231,1 cm. The State of Andy Warhol.



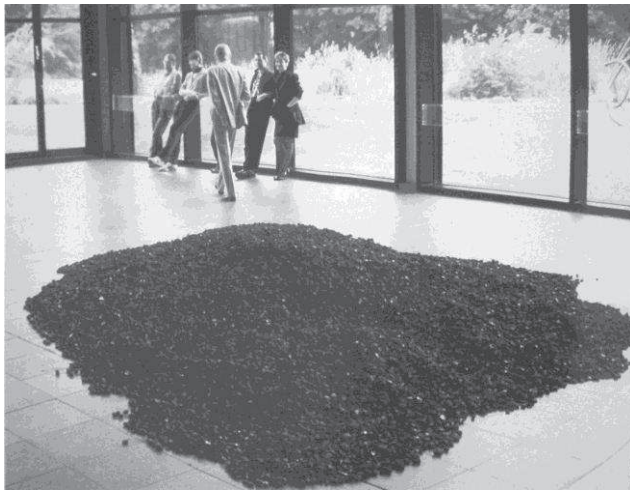
Christo. 1962. *Wall of Oil Barrels*. Iron Curtain.



Marioni, T. 1973-74. *Empty beer bottles on shelves*. Obra escultórica que conmemora las reuniones de artistas bebiendo cerveza los miércoles por la tarde en el Museum of Conceptual Art, San Francisco. Foto Paul Hoffman.



N. E. Thing Co. 1968. *A Portfolio of Piles*, no. 9. 555 copias impresas por O'Brien Press Limited. Diseño y fotografía por Iain Baxter, Presidente, N.E. Thing Co. Copyright, 1968 por Fine Arts Gallery, U.B.C. Y la N.. Thing Co.



Venet, B. 1963. *Tas de Charbon*, 1963. Escultura de carbón sin forma específica. Colección M. y Mme. Dicher Guichard, París.

2.3. Desbordamientos, límites, entradas y salidas.

“Fuera absoluto, exterioridad que desborda infinitamente la mónada del ego cogito”.
(J. Derrida)¹²⁸

“O si [vuestra expresión] es pura y vacía, y se guarda de ser acentuada.
si elimináis sistemáticamente lo que es complicado y tiende a desbordar”.
(Lu Ji, Wenfu)¹²⁹

“¿De este modo rebosas sin ni siquiera tener recipiente!”.
(G. Deleuze y F. Guattari)¹³⁰

“En su loco intento de esperanza, de ir al extremo de lo posible (el extremo está allí en donde nadie puede estar), el escritor [Bataille] se pierde, queda abolido. El escritor queda desbordado: es la *crecida* que anega al sujeto, es el sol que le ciega”.
(J. M. Marinas)¹³¹

“-No es caro porque no compro nada. Sólo entro y salgo, entro y salgo -dijo B
-Entrar-y-salir, entrar-y-salir... ¿Qué más se puede...?”.
(A. Warhol)¹³²

“Y al final, al lector le queda esa sensación de plenitud que solo proporcionan las vidas bien cosidas, bien apañadas, las vidas de quienes se arriesgaron y que se encontraron en la aventura. Cuando termina el libro se tiene la sensación de que con semejante material se podían hacer seis películas. Ya saben, la realidad desbordante”.
(Maruja Torres)¹³³



Friedman, Tom. 1991-2006. *Inside Out*. Técnica mixta.
66,7 x 472,4 x 139,7 cm. Gagosian Gallery.

Cuando acumulamos muchas cosas reuniéndolas en un determinado lugar, puede

¹²⁸ Jacques Derrida, op. cit., p. 143.

¹²⁹ 222-280 d.C. Véase la edición de Zhang Shaokang, Wenfu jishi, Shanghai guji chubanshe 1984, p. 130. En: François Jullien, op. cit., p. 90.

¹³⁰ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., p. 258.

¹³¹ J. Durançon. *Georges Bataille*. Gallimard, París 1976, pp. 67 y ss. En: José-Miguel Marinas, op. cit., p. 195.

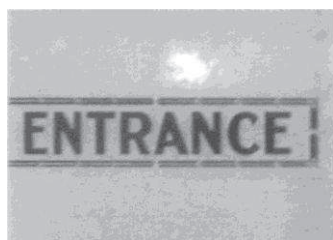
¹³² Andy Warhol, op. cit., p. 182.

¹³³ Maruja Torres. “El payo Chac”. *El País Semanal*. Nº 1897. Domingo 3 de febrero de 2013, p. 6.

ocurrir que los objetos acaben desbordándolo, traspasando sus límites; de esta manera, la idea de desbordamiento, lo que rebosa, puede encontrarse asociada a la acumulación. Por ejemplo, en el cuadro de J. F. Peto, *Take Your Choice*, (ver apartado 1.4 en relación al *American Still Life*), algunos de los libros acumulados aparecen traspasando los bordes de la caja en que han sido depositados. Si el acto de acumular se asocia a la idea de juntar o reunir cosas en un determinado lugar (como se ha visto en la introducción), también puede implicar la posibilidad de su no contención o desbordamiento, lo cual puede parecer en principio contradictorio.



Peto, John Frederick. 1885. *Take Your Choice*. Óleo sobre lienzo. Colección John Wilmerding.



Brecht, George. *Flux Film No. 10*.

S. Marchán Fiz sugiere que a lo largo del s. XIX es constante el interés por el desbordamiento o ruptura de moldes, el traspaso de límites y fronteras:

“La ruptura de los moldes, la violación de las fronteras, la incontinencia y la incontención de la creación artística, en suma, la arbitrariedad de lo artístico, ponen al descubierto en la modernidad los aprietos de toda estética comprometida o en connivencia con lo normativo, añorante del orden perdido. (...) La crítica al sistema estético tampoco es ajena a la desconfianza creciente sobre el destino de la belleza como noción central en la estética clásica y a la

constatación de su desbordamiento desde el Romanticismo, ahora cristalizado en la Estética de lo feo. (...) La realización de lo artístico en Nietzsche desborda las fronteras del arte, institucionalizadas en los diversos géneros artísticos. El arte debería ser un excedente del arte de la vida. (...) desde la óptica nietzscheana la vida artística aspira a rebasar los límites estrechos de la obra artística”¹³⁴.

Los filósofos G. Deleuze y F. Guattari consideran que es la producción deseante la que hace estallar la forma social más allá de los límites, haciendo que adquiera un nuevo sentido: “que la producción deseante (un *verdadero* deseo) es capaz, potencialmente, de hacer estallar la forma social. (...) estas condiciones desarrolladas de la destrucción de todo código en el devenir-concreto hacen que la ausencia de límite tome un nuevo sentido”¹³⁵.

Es frecuente en el arte de finales de los 50 y década de los 60 el interés por el traspaso de límites. Como sugería el crítico de arte L. Alloway, el arte pop inglés de los 50 estaba rebasando los límites tradicionales del arte: “En 1958 yo publiqué un texto titulado *Las artes y los medios de comunicación de masas* escrito el año anterior, que es típico de esto, tratando de ampliar los límites del arte (¿O quizás de estimular la interferencia recíproca entre lo que habitualmente se llama *arte y vida*?)”¹³⁶.

L. Lippard sugiere que a lo largo de la década de los sesenta, sigue estando presente el deseo por: “escapar del síndrome del *marco y el pedestal*” Lippard entiende que el arte norteamericano de los sesenta (sobre todo referido al arte conceptual) se expresaba en estos términos:

“No obstante, más que su contenido, era normalmente la forma del arte

¹³⁴ Simón Marchán Fiz, op. cit., pp. 95-156-219.

¹³⁵ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., pp. 122 - 258.

Á. González García, F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz, op. cit. En relación a este interés por el traspaso de límites, se podría citar a A. Bretón, cuando refiere cómo había que salvaguardar al Surrealismo de injerencias externas: “Debemos ante todo huir de la aprobación del público. Si queremos evitar la confusión es indispensable impedir que el público entre. Y añadido que es necesario mantenerle, mediante un sistema de provocación y reto, exasperado ante la puerta. (...) El mayor peligro que actualmente amenaza al surrealismo quizá radique en el hecho de que en virtud de la rápida difusión mundial que súbitamente ha experimentado, su nombre ha tenido más pronta aceptación que la idea que lo inspira, pese a nuestros esfuerzos para que así no fuera, por lo que una serie de producciones de toda laya, más o menos discutibles, se han colocado la etiqueta surrealista. (...) Para evitar tales confusiones, o para imposibilitar que se vuelvan a cometer tan groseros abusos, es aconsejable que establezcamos una muy precisa línea divisoria entre aquello que es esencialmente surrealista y aquello que, a fines publicitarios o de otra índole, pretende hacerse pasar por surrealista. Evidentemente, lo ideal sería que todo auténtico objeto surrealista pudiera ser inmediatamente reconocido en virtud de un signo distintivo externo, a cuyos efectos Man Ray pensó en una especie de sello o timbre”.

¹³⁶ Alloway Lawrence. En: Lippard, Lucy R. *El pop art*, op. cit., p. 36.

conceptual lo que comportaba un mensaje político. El marco estaba allí para romperse. (...) Gran parte de esta discusión tenía que ver con los límites, con los límites impuestos por los contextos y definiciones artísticos convencionales (...) La escapada fue temporal”¹³⁷.

Así, por ejemplo, en 1968 el artista norteamericano Robert Barry manifiesta cómo lo ubicado más allá del marco puede llegar a ser considerado en tanto que artístico: “For years people have been concerned with what goes on inside the frame. Maybe there's something going on outside the frame that could be considered an artistic idea”¹³⁸.

Para Kaprow era posible imaginar algo similar a una exterioridad absoluta; uno se expande cuando traspasa el marco, los límites que la cultura le ha impuesto. Son constantes las referencias de Kaprow a este marco que hay que traspasar:

“to question the sacrosanct rectangle and arc which, with their variations, have dominated the shape of the art almost since its origins. Instead of a compass-and-ruler style, they are seeking one whose forms would emerge more from the feel of nature itself in all its variety and sense of the spontaneous and unplanned. (...) In short, contemporary art has moved out of its traditional limits (...) by utilizing gestures scribblings, large scales with no frame, which suggest to the observer that both the physical and metaphysical substance of the work continue indefinitely in all directions beyond [más allá] the canvas. (...) But this has brought sharply into focus the fact that the room has always been a frame or format too (...) then let it be a distinct art which finds its way into the art category by realizing its species outside of *culture*”¹³⁹.

Por otro lado, el mismo Debord plantea un desbordar los límites, en relación al actual marco expositivo: “que se apoyase en los locales de este museo y desbordase al mismo tiempo su marco. Se trataba de convertir en un laberinto las salas 36 y 37”¹⁴⁰.

La deriva situacionista también puede entenderse en este contexto de traspaso

¹³⁷ Lucy R. Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, op. cit., pp. 17-26-28.

¹³⁸ Robert Barry, 1968. En: Lucy R. Lippard. “Escape Attempts”, op. cit., p. 27.

¹³⁹ Allan Kaprow. *Assemblage, Environments & Happenings*, op. cit.

¹⁴⁰ *Internationale Situationniste* nº 4, junio 1960. Trimestral. En: *Internacional Situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001, p. 114.

continuado. Los situacionistas imaginan una ciudad en la que fuera posible un paso ininterrumpido a través de ambientes diversos, del jugar o ser capaz de sorprenderse ante ámbitos y situaciones cambiantes. Debord entiende que las fronteras que ha establecido el racionalismo burgués pudieran llegar a impedir este transitar: “Deriva (...) técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos (disolución de fronteras, del racionalismo burgués, de lo mecanizado monótono)”¹⁴¹.

En relación a este traspaso ininterrumpido sugerido por los situacionistas, en la década de los 60 también se plantea un traspaso continuado por diferentes ambientes, un entrar y salir en donde no queda tan definido lo que queda dentro y lo que queda fuera.

Así, por ejemplo, si Adorno nos proponía situarnos fuera, al margen de la cultura de masas, (convertirnos en unos outsiders de la cultura, como afirma A. M. Zubieta), con posterioridad G. Vattimo nos invita a acercarnos a esta cultura de masas, a no permanecer al margen: “La mirada inicial de Adorno que alentaba sobre la necesidad de permanecer afuera, en el rol de outsider respecto de esa cultura, va girando -u oscilando- hasta encontrar una posición mucho más cercana a los mass media”¹⁴². También el arte americano y europeo de los sesenta, en ocasiones toma como referencia esta cultura de masas. Se puede decir que deja de estar tan delimitada la diferencia entre arte de vanguardia y cultura de masas, entre alta y baja cultura.

A su vez, para la historiadora del arte B. Haskell, los artistas pop han dejado de considerarse outsiders: “For those who subscribed to the myth of the artists as impoverished outsider, Pop artists seemed to have capitulated to mainstream money (...) artists moved from being outsiders to insiders”¹⁴³. Así, por ejemplo, a Warhol no le importa dónde se esté, dentro o fuera, pero en cambio contempla la posibilidad de una expansión:

“If you are perceiving what is there, you are in control of your own limitations. It doesn't matter where you are. So in a sense you are always expanding -the upper limits are always going out- like taking a larger and larger area or smaller and smaller area. It doesn't really matter which way you

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ana María Zubieta, op. cit., p. 128.

¹⁴³ Barbara Haskell, op. cit. pp. 86-89.

go”¹⁴⁴.

Para el artista pop R. Lichtenstein, el artista no es un outsider, no se ubica en una exterioridad. Lichtenstein sugiere en la entrevista que mantiene con G. R. Swenson en 1963:

“G.R.S.: Are you anti-experimental?

R.L.: I think so, and anti-contemplative, anti-nuance, “anti-getting-away-from-the-tyranny-of-the-rectangle“, anti-movement-and-light, anti-mystery, anti-paint-quality, anti-Zen)”¹⁴⁵.

Hay diversos autores que se interesan por esta dialéctica dentro/fuera. Por ejemplo, para el sociólogo J. Baudrillard la distinción entre lo interno y lo externo actualmente ya no tiene sentido: “Por lo tanto, la pregunta: “¿Qué había que meter en Beaubourg?” resulta absurda. No puede haber una respuesta porque la distinción tópica entre el interior y el exterior no debería ya plantearse”¹⁴⁶.

R. Barthes entiende que es el *sentido* el que establece una barra separadora /, de lo que es y lo que no es, lo que queda dentro o fuera: “Sometidos a la antítesis de lo interior y lo exterior, lo caliente y lo frío, la vida y la muerte, el anciano y la joven están separados por la más inflexible de las barreras: la del sentido”¹⁴⁷.

A su vez, N. G. Canclini vincula la dialéctica dentro/fuera a los procesos de desterritorialización y reterritorialización constantes que acontecen en la actualidad:

“Las búsquedas más radicales acerca de lo que significa estar entrando y saliendo de la modernidad son las de quienes asumen las tensiones entre desterritorialización y reterritorialización. Con esto me refiero a dos procesos: la pérdida de la relación *natural* de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas. (...) necesitamos

¹⁴⁴ Ibid., p. 165.

¹⁴⁵ Roy Lichtenstein. Entrevista con G.R. Swenson (1963). Kristine Stiles, Peter Howard Selz, op. cit., p. 338.

¹⁴⁶ Jean Baudrillard. *Cultura y Simulacro*, op. cit., p. 89.

¹⁴⁷ Roland Barthes. *S/Z*, op. cit., p. 53.

Roland Barthes. “De la obra al texto (De l’oeuvre au texte)”. *Revue d’Esthétique* n° 3, 1971, pp. 225-232. En: VVAA. Brian Wallis, op. cit., p. 169. “Si el texto plantea problemas de clasificación (...) es porque siempre implica una cierta experiencia del límite (...) el Texto es lo que llega al límite de las reglas de enunciación (la racionalidad, la legibilidad, etc.) (...) el Texto trata de situarse con toda exactitud detrás de los límites de la doxa (¿acaso no se define la opinión general -constitutiva de nuestras sociedades democráticas y poderosamente ayudada por las comunicaciones de masas- por sus límites, por su capacidad de exclusión, por su censura?”.

una cartografía alternativa del espacio social, basada más bien sobre las nociones de *circuito* y *frontera*. (...) Los oficios se toman y se cambian con la misma versatilidad que los coches y las casas.”¹⁴⁸.

También F. Jullien habla de una forma de ser o estar que él denomina insípida, que precisamente puede posibilitar un salir y entrar en el mundo de manera simultánea, haciéndolos de esta manera compatibles:

“Estos dos movimientos contrarios, *salir del mundo* y *entrar en el mundo*, según una alternativa tradicional en China, ya no son contradictorios; y esta reconciliación de la vida espiritual y la vida social es tanto más importante (...) la insipidez, como ideal de existencia, permite a un tiempo no quedar atrapado en el siglo y no tener que encerrarse en la soledad”¹⁴⁹.



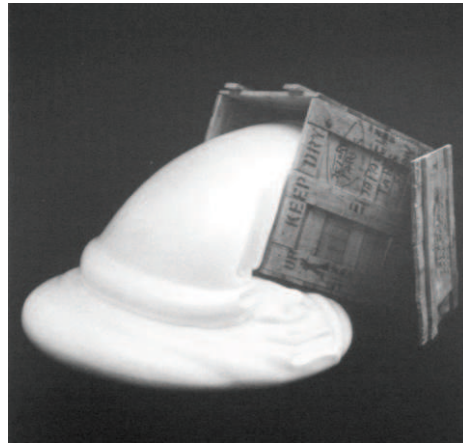
Oldenburg, 1961. *Circus (Ironworks/Fotodeath)*.
Performance en Ruben Gallery. New York.

¹⁴⁸ Néstor García Canclini, op. cit., pp. 281-285-286.

¹⁴⁹ François Jullien, op. cit., p. 135.



César realizando una expansión con público en la Tate Gallery. 1968. London.



César. 1971. *Expansión n° 27*, Poliuretano. Colección del artista.



Oppenheim. 1968. Removal Dennis. New York Stock Exchange. Stage 1, trading floor; Stage 2 50x100 foot roof area. Four tons of paper data.



Morris, R. 1969. Instalación sin título. Feltro y metal. Dimensiones variables. Leo Castelli Gallery, New York.

El artista norteamericano R. Smithson considera que la expansión no se produce mediante el traspaso, la ubicación en un determinado lugar privilegiado, en un más allá externo (lo externo nos puede remitir a un más allá). No importa el lugar dónde se esté, ni dentro ni fuera; lo único importante es la consideración del límite, siendo sólo entonces posible la expansión:

“Smithson: But I think there is really no discrepancy between the indoors and the outdoors once the dialectic is clear between the two places. (...) Smithson: I don't really think it matters where you are. You will always be faced with limits of some kind. I think that actually it's not so much expanding into

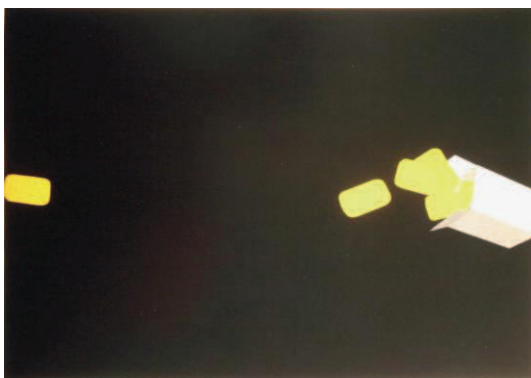
infinity, it's that you are really expanding in terms of a finite situación”¹⁵⁰.

Smithson se refiere a la tiranía del rectángulo, pues entiende que constantemente se ve devuelto a su interior, no pudiendo escapar del mismo:

“I don't think you can scape the primacy of the rectangle. I always see myself thrown back to the rectangle. That's where my things don't offer any kind of freedom in terms of endless visitas or infinite possibilites. There's no exit , no road to utopia, no great beyond in terms of exhibition space”¹⁵¹.

En una de sus obras R. Smithson realiza un vertido de asfalto por una ladera (hay que recordar que en la década de los 60 hay una creciente sensibilización respecto a los problemas medioambientales); en este sentido, se pueden entender los vertidos de Smithson en tanto que “accidentes contaminantes”. Los vertidos de Smithson no constituyen por tanto, desbordamientos liberadores, alejándose de las connotaciones estéticas que pudieran llevar asociadas (del traspaso de límites, o ruptura de moldes, como refería S. Marchán Fiz, en relación a ciertas manifestaciones artísticas del s. XIX).

Algo similar ocurre en el cuadro *Falling chicles*, del artista norteamericano E. Ruscha, en el que se “contempla” cómo unos chicles *salen* de una caja de cartón. En este caso los chicles contribuirían a la banalización del *liberador traspaso de límites*, alejándose también de las connotaciones estéticas que pudieran llevar asociadas.



Ruscha, E. 1963-64. *Falling chicles*. Óleo sobre lienzo.
170,5 x 126,4 cm. Colección privada.

¹⁵⁰ Robert Smithson. “Earth” (Symposium at White Museum, Cornell University 1970). En: Nancy Holt, op. cit., pp. 163-164.

¹⁵¹ “Fragments of a Conversation”. Edited by William C. Lipke. February 1969. En: Ibid., p. 170.



Ruscha, Ed. 1967. *Vaso de Leche, La caída de.*
Óleo sobre lienzo. 20 x 24 pulgadas.



Fotografía de Robert Smithson's *Glue Pour* 1970, by Christos Dikeakos
From a portfolio of 27 selenium-toned prints. 16 x 20 inches eac Courtesy
of Christos Dikeakos, Vancouver, BC.



Smithson, R. 1969. *Asphalt Rundown*, Rome, Italy.

2.4. Almacenes y museos

“De ahí que el texto no pueda detenerse (por ejemplo, en el estante de una biblioteca); su movimiento constitutivo es la travesía (en particular, puede atravesar la obra, varias obras)”
(R. Barthes)¹⁵²

“las mercancías se apilan y se suceden tan libremente como las imágenes de los sueños más locos. Paisaje primitivo del consumo”
(J. M. Marinas)¹⁵³

“Rheims cita el caso de *ejecuciones* violentas de colecciones,...”
(J. Baudrillard)¹⁵⁴

Lo que pudiera evocarnos una obra, aquellos significados que pudiéramos entender como asociados, no dependerían exclusivamente del significado intrínseco de la obra, sino de todos los significados que a lo largo del tiempo pudieran habersele atribuido, de los usos que se le pudieran haber dado, de las miradas que sobre la obra hubieran sido depositadas. Según refiere N. G. Canclini en relación a la obra *La Libertad guiando al pueblo* de Delacroix:

“también ven al arte "como una relación: la relación entre un objeto y todas las miradas que han sido echadas sobre él en la historia" y que lo han "transformado incesantemente". Así lo plantea Nicos Hadjinicolaou en el libro en que demuestra que *La libertad guiando al pueblo* no es portadora solo de una significación intrínseca, la que quiso imprimirle Delacroix, sino de las que fueron acumulándose en los usos de esa obra hechos por los manuales escolares, la publicidad, otros artistas contemporáneos, las lecturas de historiadores de diversas épocas e ideologías, los carteles que la reprodujeron con finalidades políticas dispares”¹⁵⁵.

Si el sentido de una obra puede depender de las miradas que sobre ella se han acumulado (como refiere Nicos Hadjinicolaou), a su vez, la creación de nuevas obras puede depender de todo un repertorio previo de imágenes. En ambos casos el museo juega un papel fundamental, pues pone a disposición del artista un conjunto de imágenes con el

¹⁵² Roland Barthes. “De la obra al texto” (De l’oeuvre au texte). *Revue d’Esthétique* n° 3, 1971, pp. 225-232. En: VVAA. Brian Wallis, op. cit., pp. 225-232.

¹⁵³ José-Miguel Marinas, op. cit., p. 146.

¹⁵⁴ Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*, op. cit., p. 113.

¹⁵⁵ Néstor García Canclini, op. cit., 1981.

que poder trabajar. Así, pueden surgir obras como la *Olympia* de Manet, o *Dejeuner sur l'herbe* de Courbet (Foucault las denomina pinturas de museo), cuyo origen depende, principalmente, de la existencia de todo un repertorio previo de imágenes acumuladas a lo largo del tiempo. Al respecto comenta N. G. Canclini:

“Los museos colocan no sólo a la sociedad en relación con su origen, sino que crean en la producción cultural relaciones de filiación y de réplica con las prácticas y las imágenes anteriores. La operación de ruptura que fue construir la modernidad artística europea se forjó reflexionando sobre las fuentes. Si el modernismo pictórico se inicia en las obras que hace Manet en 1860, su novedad no se desentiende de la lógica plástica previa. *Olympia*, por ejemplo, es una modificación de la *Venus de Urbino* de Tiziano, Foucault dice, por eso, que esa obra y *Dejeuner sur l'herbe* fueron las primeras pinturas de museo, en el sentido de que respondían a lo acumulado por Giorgione, Rafael y Velázquez, se hacían reconocibles y legibles porque hablaban de un imaginario compartido y guardado. Como Flaubert con la biblioteca, Manet pinta desde la historia en la que se asume. Ambos *erigen su arte con el archivo*”¹⁵⁶.



N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles*. N° 43. Arts Gallery University of British Columbia.

¹⁵⁶ Michel Foucault. *Fantasia on the Library. Language, Coinier-Memory Practice*. Cornwell University Press, Ithaca. Citado por: Douglas Crimp, “Sobre las ruinas del museo”. H. Foster y otros. *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona 1985, pp 80-81. En: Néstor García Canclini, op. cit., p. 142.

Considero que los ejemplos propuestos por N. G. Canclini, *Olympia* de Manet, y *Dejeuner sur l'herbe* de Courbet, se caracterizan por poner en movimiento, por reactivar aquello que previamente se ha almacenado. En este sentido puede interesarnos lo previamente almacenado, en la medida que es nuevamente puesto en movimiento.

Se puede pensar que el arte en los 60 pudiera haber surgido también a partir de toda esta “abundancia de recursos que nos ofrece el almacén”, tal y como plantea Max Kozloff en su artículo: “En un almacén. Un ataque al estatus del objeto”¹⁵⁷.

Cabe señalar la relación un tanto peculiar, que Warhol establece entre los grandes almacenes comerciales y los museos:

“Bueno, Roma realmente me gusta porque es una especie de museo, del mismo modo que lo son los almacenes Bloomongdale's, pero me sentía demasiado cansado para hablar de esta manera”¹⁵⁸.

“When you think about it, department stores are kind of like museums”¹⁵⁹.

No hay que olvidar la importancia que adquieren en los 60 los lofts (y en particular el loft de Warhol), con frecuencia antiguos espacios usados como almacenes que los artistas convierten en estudios y lugares de encuentro.

Creo necesario mencionar las cuestiones que autores como Baudrillard, encuentran asociadas a las diferentes formas de almacenamiento. Así, por ejemplo, vincula el almacenamiento de objetos con lo que él entiende como almacenamiento de hombres, llevando implícita en ambos casos una forma de violencia: “Pero si los stocks de objetos acarrear un almacenamiento de hombres, la violencia latente en el stock de objetos acarreará la violencia de los hombres. (...) Cualquier stock es violento, y existe una violencia específica en cualquier masa humana por el hecho de que implosiona”¹⁶⁰.

A su vez, Baudrillard pone en relación los almacenes de objetos (graneros, bodegas...) con las acumulaciones de objetos que la burguesía guardaría en sus hogares, considerándolos como interiores también saturados en los que se acumulan objetos a

¹⁵⁷ M. Kozloff. “En un almacén. Un ataque al estatus del objeto”. *Artforum*, Vol.7, n °6 Febr. 1969, pp.38-42. En: Richard Armstrong, Richard Marshall (ed.). *Entre la Geometría y el Gesto. Escultura Norteamericana, 1965-1975*. Trad. Pilar López Mañez. Palacio de Velázquez. Parque del Retiro. Madrid 23 mayo - 31 julio 1986, p. 44.

¹⁵⁸ Andy Warhol, op. cit., p. 181.

¹⁵⁹ Andy Warhol. *The philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1975, pp. 22. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., p. 344.

¹⁶⁰ Jean Baudrillard. *Cultura y Simulacro*, op. cit., p. 96.

modo de stocks:

“La saturación. Se sabe que la casa burguesa está cerrada sobre sí misma y llena como un huevo. La herencia y la acumulación son signos de status o de desahogo. En la misma línea, el interior pequeño-burgués se caracteriza por la aglomeración. (...) cuanto menos espacio se tiene, más se acumula. (...) Pero a veces son sólo ciertas piezas, ciertos rincones de la casa los que están *llenos*. (...) la logística que hace de ciertos lugares reservas, stocks, almacenes (el granero y las bodegas jugaron en el pasado un papel análogo). Amontonamiento puro y simple o agregados de objetos”¹⁶¹.

Si Baudrillard plantea la existencia de una violencia asociada al almacenamiento, según B. Haskell, artistas como Kaprow también se habrían interesado por un antialmacenamiento o anti stock de obras de arte; stock que estaba siendo promovido por el mundo de las finanzas:

“For Kaprow, this result was deliberate, an anti-capitalist effort to prevent the stockpiling of art by the rich. Circumventing the marketplace was also a means of avoiding the pitfalls of success- a trap into which the first-generation Abstract Expressionists appeared to have fallen. According to Kaprow, the creative energy of vanguard artists in the 1950s had been dissipated by public acclaim and financial windfalls”¹⁶².

En la década de los 60 se pretende conectar el arte con la vida. De esta manera, lo que simplemente sentimos, vemos, olemos, oímos o gustamos puede resultar más importante que nuestro bagaje cultural o conjunto de ideas almacenadas. En este sentido comenta S. Sontag al hablar de la década de los 60: “La nueva sensibilidad entiende el arte como extensión de la vida (...) Pues somos lo que somos capaces de ver (oír, gustar, oler, sentir), aún más poderosa y profundamente de lo que somos por el conjunto de ideas almacenado en nuestras cabezas”¹⁶³.

¹⁶¹ Jean Baudrillard, “La morale des objets. Fonction-signe, et logique de classe”. *Communications* n° 13, 1969, pp. 23-50. En: Xavier Sust (ed.). *La significación del entorno*. Trad. Justo G. Beramendi, Juan J. Garrido Ibáñez. Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona 1972, p. 65.

¹⁶² Barbara Haskell, op. cit.

¹⁶³ Susan Sontag, *Contra la interpretación*, op. cit., p. 385.

O de: “la apertura a lo que se podría denominar una experiencia no catalogada”¹⁶⁴, que menciona C. Pardo Salgado, al hablar de la obra de Cage, en tanto que abandono probablemente también de lo almacenado, de nuestro equipaje cultural, para hacerlo un poco más *ligero*.

J. Cage considera el olvido como un elemento liberador del pensamiento (en relación a lo previamente guardado), poniendo en cuestión, por tanto, la existencia de la Biblioteca. En palabras de C. Pardo Salgado:

“En este rechazo del gusto y de la emoción, el olvido deja de ser considerado como un efecto pasivo para convertirse en fenómeno activo que diluye la conciencia, que arrasará los anclajes del pensamiento. No se trata de la amnesia, de la creación de una memoria deformante, o de la voluntad de una biblioteca de fuego en el sentido bouleziano. Cage no quiere dejar lugar para ninguna biblioteca, ni siquiera en llamas. Toda huella debe ser borrada”¹⁶⁵.

Si lo almacenado pone a salvo, salva de la destrucción (del paso del tiempo, el deterioro, la pérdida...), lo almacenado también puede convertirse en motivo y objeto de destrucción. Tragedia o liberación, la destrucción del almacén, museo, biblioteca... puede llevar asociado este doble significado; como señala Yvette Sánchez:

“El protagonista, Utz, de la novela homónima del escritor británico Bruce Chatwin, compara el museo con la prisión y con el zoológico por la enajenación que deben padecer los objetos allí guardados. (...) Utz expresa en un artículo que los museos deberían ser saqueados cada cincuenta años y sus colecciones vueltas a poner en circulación”¹⁶⁶.

Para Miguel Morey, la desaparición de la Biblioteca (con mayúsculas) implicaría la aparición de múltiples bibliotecas, en la medida que desaparece un único hilo conductor privilegiado de lecturas, lo que Morey denomina como el *corpus organizado de nuestra tradición*:

“La biblioteca desaparece, está desapareciendo, ha desaparecido tal vez en

¹⁶⁴ Carmen Pardo Salgado, op. cit., p. 201.

¹⁶⁵ Ibid., p. 20.

¹⁶⁶ Yvette Sánchez, op. cit., p. 106.

cuanto corpus organizado de nuestra tradición -se nos dice. En adelante, cada uno puede ordenarse la biblioteca como quiera, cada uno debe ordenar la biblioteca como pueda. Hay tantas bibliotecas posibles como recorridos posibles a través de la literatura, sin que haya una que pueda privilegiarse por encima de las demás”¹⁶⁷.

En relación a este interés por la liberación a través de la desaparición de la biblioteca, cabe mencionar al artista Baldessari, quien en 1970 decide quemar su pinacoteca con la intención de hacer tábula rasa. L. Lippard comenta al respecto: “One of the suggested solutions was a tabula rasa. In 1970, John Baldessari cremated all his art dated may 1953 to March 1966, thereby giving himself a fresh Start”¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Miguel Morey. “El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo”. VVAA. *Registros imposibles*, op. cit., p. 16.

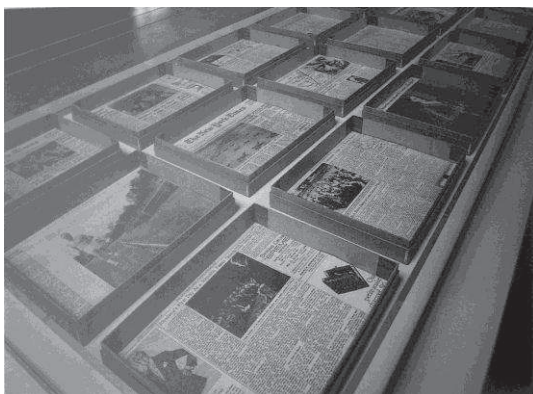
¹⁶⁸ Lucy R. Lippard. “Escape attempts”, op. cit., p. 35.



Oldenburg, 1961. *Poster for the store*. Two colors
tetterpress on board, 28 1/4 x 22 1/8 pulgadas.
Colección Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen. New York.



Kawara, On. Conjunto de cajas, colección del artista.



Kawara, On. 1970 (marzo). *"One month consecutive date painting"*. Perspectiva de cajas con imágenes de periódicos. Expuesto en Castello di Rivoli. Colección del artista.



Kawara, On. *I got up at 1968-79*. Panorámica postales. Expuesto en Castello di Rivoli.

3. Acumulaciones, apilamientos y montones en el arte de finales de los 50 y década de los 60

3.1. Acumulaciones

3.1.1. Cualquier cosa, acumulaciones de objetos.

“El popurrí tiene algo del ingenio del coleccionista y del flâneur”.

(W. Benjamin)¹

“Su tarea no se convirtió en auto expresión, sino en la liberación de la vida en las cosas. *Un Coup de Dés* ilustra el camino que Mallarmé tomó en la exploración de las cosas como extensiones de la mente, mágicamente ajustadas a los poderes secretos del ser”.

(M. McLuhan)²

Se puede encontrar en el arte de finales de los 50 y principios de los 60 un interés por las acumulaciones de objetos de diferente tipo. Se puede decir que se produce un acercamiento a lo real a través de los objetos, tal y como se nos presentan. En este sentido se expresa S. Sontag al referirse al arte de los 60: “El valor más alto y más liberador en el arte -y en la crítica- de hoy es la *transparencia*. La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son”³.

En relación a este acercamiento a los objetos, cabe destacar el interés por los restos, los desechos que produce la sociedad. Así, por ejemplo, en el happening se nos presentan con frecuencia objetos de desecho en conjuntos abarrotados y caóticos; en palabras de S. Sontag:

“No transcurren sobre un escenario convencional, sino en un espacio abarrotado de objetos. (...) A diferencia del teatro, y como ocurre en cierta pintura moderna, en los happenings los objetos no están emplazados sino más bien dispersos y amontonados. Los happenings tienen lugar en lo que podría denominarse idóneamente un *medio*, y este medio es característicamente confuso y desordenado y está abarrotado en extremo, construido con

¹ Walter Benjamín. “El coleccionista”. *Libro de los Pasajes*, op. cit., p. 227.

² Marshall McLuhan. “Joyce, Mallarmé y la prensa”. En: Marshall McLuhan, op. cit., p. 83.

³ Susan Sontag. *Contra la interpretación*, op. cit., p. 26.

materiales por lo general frágiles, como papel y tela, y otros escogidos por su deterioro, su suciedad y su inservibilidad”⁴.

Otro tipo de acumulaciones nos las ofrecen los artistas fluxus; en su caso, no se trata tanto de desperdicios como de pequeños objetos que se guardan en pequeñas cajas de plástico (como las que G. Maciunas había rescatado de la basura). Es el caso de G. Brecht (del colectivo fluxus), tal y como refiere L. Lippard: “Otros que trabajaban con objetos populares por aquel entonces eran George Brecht, que llenaba sus cajas y sus botiquines con juguetes de plástico y chucherías”⁵.

El crítico de arte francés P. Restany considera que más que imponer nuestra propia lógica al objeto, es el objeto el que ahora nos impone su propia lógica. Así, el artista se deja influenciar o contaminar por los objetos que se va encontrando: “À la volonté de l'homme vient se heurter la raison de l'objet. (...) L'oeil du lecteur, si terriblement contaminé par l'objet extérieur”⁶.

Objetos cotidianos que podemos encontrar en el propio domicilio. Así, por ejemplo, el artista francés D. Spoerri recoge todos los objetos que el artista R. Filliou tenía en su habitación, que mostrará en una serie de tablas; como él mismo relata: “Juste à ce moment-là, Robert Filliou s’est vu signifier son expulsion du Danemark. J’ai eu l’idée d’acheter le contenu de son appartement et de piéger tout ce qui s’y trouvait. J’y réalisai *La caisse de Tuborg* sur laquelle il y a un petit déjeneur, et *La table de Robert*. En tout, huit tableaux”⁷. En otra ocasión mostrará los objetos presentes en su propia habitación: “Du 3 au 15 mars, j’expose ma *Chambre n° 631*. Elle est présentée par le marchand Dick Bellamy. Moi, je m’absente de 14 h à 18 h. Une secrétaire fait office de vendeuse”⁸.

Este acercamiento a los objetos, a nuestra realidad más inmediata, hace que cualquier cosa pueda llegar a interesarnos, a atraer nuestra atención. Así, por ejemplo, para el pintor alemán G. Richter es liberador descubrir que cualquier tipo de imagen u objeto (sin establecer una selección previa), puede llegar a convertirse en un motivo pictórico. En este sentido apunta T. Crow:

⁴ Susan Sontag. “Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical” (1962). En: Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, op. cit., pp. 340-346.

⁵ Lucy R. Lippard. *El pop art*, op. cit., p. 75.

⁶ Pierre Restany, op. cit., pp.13-55.

⁷ Otto Hahn, op. cit., p. 38.

⁸ Ibid., pp. 63-64.

“Richter explotó fuentes que parecían carecer prácticamente de carga expresiva, pero que a él le producían paradójicamente una sensación de euforia y de liberación personal: Descubrir que una cosa tan estúpida y ridícula como copiar una postal puede conducir a una pintura. Y luego la libertad de pintar cualquier cosa que te apetezca. Ciervos, aviones, reyes, secretarias. Sin tener que volver a inventar nada, nunca más, olvidando todo lo que antes creías que era pintura -color, composición, espacio- y todas las cosas que sabías y pensabas previamente. De repente ninguna de estas cosas era necesaria para el arte”⁹.

Para Rauschenberg también cualquier tipo de imagen podría llegar a formar parte de sus cuadros, no llegando a establecer ningún tipo de selección previa, no planteando que puedan existir motivos mejores o peores. Como refería J. Cage al mencionar a Rauschenberg: “No hay tema falto de interés (cualquier estímulo para pintar es tan bueno como otro). Dante es un estímulo, proporciona multiplicidad tan útil como un pollo o una camisa vieja”¹⁰.

A su vez, el artista norteamericano Robert Morris considera que el arte de los sesenta pone el acento en el *campo paisajístico* de objetos heterogéneos que nos rodean, no centrándose en un particular foco de atención. En este sentido se refiere:

“Físicamente, supone un cambio de los objetos discretos, homogéneos, a las acumulaciones de cosas o materias, a veces muy heterogéneas. Es un cambio que por un lado está más cercano al hecho fenomenal de ver el campo visual y por otro está aliado a la gama heterogénea de sustancias que componen ese campo. (...) Los campos de materia que no tienen un foco central y se extienden hasta la visión periférica o más allá de ésta ofrecen una especie de modo *paisajístico*, opuesto al tipo autosuficiente de organización ofrecida por el objeto específico”¹¹.

En relación a esta heterogeneidad de objetos que nos rodean, cabe mencionar los

⁹ Thomas Crow, op. cit., p. 98.

¹⁰ John Cage, op. cit., p. 63.

¹¹ Robert Morris, “Notas sobre escultura. 4ª Parte. Más allá de los objetos”, op. cit., p. 62.

objetos producidos por la sociedad de consumo, y en particular los objetos kitsch. A. Moles nos propone toda una tipología referida al objeto kitsch; entre ellas estaría la tipología referida a los agrupamientos de objetos. Considera que este tipo de objetos en ocasiones se nos presentan formando agrupamientos heterogéneos: “Un segundo aspecto de la tipología kitsch, mucho más delicado, es el que se refiere a los agrupamientos de objetos: aquí entra en juego el vínculo entre los elementos más que los elementos mismos”¹². Entendiendo que estos agrupamientos de objetos kitsch se regirían por una serie de criterios (según plantea A. Moles), entre ellos el criterio de amontonamiento, el criterio de heterogeneidad y el criterio de autenticidad kitsch:

“1) *Criterio de amontonamiento* sin ninguna restricción. Un conjunto kitsch está constituido por diversos objetos amontonados en un volumen espacial de superficie restringida. (...) En efecto, cada objeto posee una *zona propia*, estimada por un radio de influencia *r*. Cuando los objetos se multiplican, llega necesariamente un momento en que sus zonas de influencia comienzan a tocarse: se manifiesta entonces el estilo Kitsch. (...) contribuyen a estrechar la zona propia de cada objeto inicial, comprimiendo su *espacio vital*: éste es el signo de la *presión kitsch*. 2) *Criterio de heterogeneidad*. Los objetos reunidos carecen de relaciones directas entre sí... 4) *Criterio de autenticidad kitsch* (!): es la idea de sedimentación. El Kitsch rara vez es producto de una intención deliberada, como ocurre con el trabajo de un decorador. Al contrario, implica un lento desarrollo, una acumulación triunfante (...) y sólo conoce la coherencia del sedimento o del montón, de la secuencia de tentaciones más que del proyecto de conjunto”¹³.

Vemos entonces que aparece estrechamente relacionada la idea de acumulación con la del objeto kitsch. De la misma manera, también para los autores Engelhardt y Killy se distinguirían cinco principios que caracterizarían al kitsch, entre los cuales habría que señalar el principio de acumulación¹⁴.

¹² Abraham Moles, op. cit., p. 61.

¹³ Ibid., p. 61-62.

¹⁴ Ibid., p. 71. “Los factores propuestos por Engelhardt y Killy, distinguiendo cinco principios del Kitsch: - Principio de inadecuación, - Principio de acumulación, - Principio de sinestesia, - Principio de mediocridad, - Principio de confort”.

Por otra parte, para G. Debord la acumulación de objetos no constituye sino la manifestación de la victoria del capital, de sus modos de producción, de la mercancía en definitiva. De esta manera, la presencia masiva de objetos pondría en evidencia, en palabras de Debord, los nuevos modos de dominación:

“El capital ha dejado de ser el centro invisible que dirige el modo de producción; su acumulación se exhibe, desde el centro hasta la periferia, en forma de objetos sensibles. (...) El triunfo del tiempo irreversible es también su metamorfosis en tiempo de las cosas, pues el arma de su victoria fue precisamente la producción en serie de objetos de acuerdo con las leyes de la mercancía. El principal producto que el desarrollo económico ha logrado extraer de la escasez suntuosa y llevar al consumo generalizado es, pues, la historia, pero únicamente como historia del movimiento abstracto de las cosas. (...) *La nueva potencia del engaño* concentrada en su base, en torno a esta producción mediante la cual *con la masa de objetos, crece también el nuevo dominio de los seres extraños a los que el hombre está sometido*, es la fase superior de una expansión que ha vuelto la necesidad contra la vida”¹⁵.



Vautier, Ben. 1962. *Bête noire*.



Ben Vautier. Max Oddone ospite di Ben Vautier.

¹⁵ Guy Debord, op. cit., pp. 59-130-172.



D.S. aux puces du Blvd Richard Lenoir, Paris, 1966

Spoerri, D. 1966. *aux puces du Bl. vd. Richard Lenoir*. París 1966.

3.1.2. Desechos

“Que se ensucie a un condenado que se dirige al suplicio lanzándole porquerías es trivial para la historia universal. Más extraña es la exaltación de la suciedad en lo sagrado. Por ejemplo, el misticismo del Himalaya acostumbra a relacionarse con la suciedad. El tantrismo llamado *de la parte siniestra* pasa por una amplia utilización de la orina y del excremento: para ser Dios, hay que hacerlo todo al revés. Hay que someterse a lo maloliente”.

(C. Clément)¹⁶

“Trapero o poeta, a ambos les concierne la escoria”.

(W. Benjamin)¹⁷

“Aquí tenemos a un hombre que deberá recoger las basuras del pasado día en la gran capital. Todo lo que la gran ciudad arrojó, todo lo que perdió, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha pisoteado, él lo registra y lo recoge...”

(Ch. Baudelaire)¹⁸

“Es en los residuos”, ha dicho Ernst Jünger, “donde hoy en día se encuentran las cosas más provechosas”. Allí, seguramente, encontraremos lo que falta: el resto, que por serlo, es parte maldita, parte excluida. A los críticos les toca buscar entre las basuras; los residuos, los restos. / El resto no es lo que sobra sino lo que falta. / La sombra es, probablemente, lo que ha sido excluido de la visión; la parte maldita; el resto intolerable”.

(A. González García)¹⁹

Como refería en el apartado anterior, algunos artistas de finales de los 50 y década de los 60 mostraron un especial interés por los desechos. En relación a este interés del artista, considero significativo mencionar a W. Benjamin, quien planteaba que el compromiso del artista era precisamente con lo desechado, con los detritus que la

¹⁶ Catherine Clément, Julia Kristeva. *Lo femenino y lo sagrado (Le féminin et le sacré)* Trad. Maribel García Sánchez. Ed. Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la mujer. Madrid 2000, p. 46.

¹⁷ Walter Benjamin. *Iluminaciones II*, op. cit., p. 98.

¹⁸ Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, París 1931-32, p. 249. En: Ibid, p. 98.

¹⁹ Ángel González García. *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Ed. Miguel Ángel García. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2000, pp. 50-53.

sociedad había generado. Para Baudelaire el planteamiento era bastante similar, pues la atención que él proponía se centraba sobre aquellas personas encargadas de manipular y recoger los residuos. J. M. Marinas reflexiona al respecto:

“La invitación de Baudelaire es a contemplar a los seres misteriosos que viven "por así decir de los detritos de las grandes ciudades". Aquí tenemos al hombre encargado de recoger los residuos de una jornada de la capital. Todo lo que la gran ciudad arroja, todo lo que ha perdido, todo lo que ha desdeñado, todo lo que ha roto, él lo cataloga, lo colecciona. Compulsa los archivos del desorden, el cafarname de los excesos”²⁰.

En primer lugar, considero necesario señalar el paisaje desolador que tras la segunda guerra mundial debían mostrar los países que habían intervenido en la contienda. En este sentido comenta el historiador E. Hobsbawm:

“Tal era el estado de ánimo de los hombres y mujeres que salieron de la ilegalidad, de la guerra y de la resistencia, de las cárceles, de los campos de concentración o del exilio, para asumir la responsabilidad del futuro de sus países, la mayor parte de los cuales no eran más que un montón de ruinas. (...) Lo que les preocupaba era cómo reconstruir unos países empobrecidos, exhaustos y arruinados”²¹.

Tras la inmediata posguerra (como se ha señalado en el apartado 1.2), se produce un despegue económico y social que lleva asociado a la aparición de nuevos problemas medioambientales (gestión de los residuos, emisiones contaminantes, desertización...). A su vez, los objetos producidos en la nueva sociedad de consumo pueden tener una vida útil muy corta, ya que con frecuencia se fabrican para ser desechados con celeridad. En este sentido, planteaba Moles que el objeto actual tiene un carácter transitorio que va de la fábrica a la basura:

“el tiempo de duración perentoria (no importa cuánto) se reduce por la

²⁰ Ch. Baudelaire, “Du vin et du hachisch”. *Oeuvres Complètes*. Ed. Robert Laffont, París 1980, p. 790. En: José-Miguel Marinas, op. cit., p. 104.

²¹ E. Hobsbawm, op. cit., p. 89.

destrucción que implica un promedio de vida del objeto, más reducido”²².

“Consumir es la nueva alegría masiva: (...) consumir es, más bien, ejercer una función, que hace desfilar a lo largo de la vida cotidiana un flujo siempre acelerado de objetos, entre la fábrica y el cubo de basura, entre la cuna y la tumba, condenados necesariamente a lo transitorio, a lo provisorio”²³.

L. Lippard menciona cómo los artistas neoyorkinos que trabajaron en la galería Reuben estaban especialmente interesados en lo que considera como *arte del arroyo*: “La galería Reuben, cuna del pop y del arte de vanguardia, situada en el Lower East side, estaba especializada en arte del arroyo, impermanente y perecedero, e iba más allá del surrealismo en su compromiso con la materia urbana industrial por sí misma”²⁴. Y en especial el artista C. Oldenburg, interesado por mostrar todo tipo de objetos de desecho de la ciudad:

“Su exposición de 1959 en la galería Judson, titulada *La Calle*, reflejaba la influencia de Jean Dubuffet y del novelista Céline, pero, mientras el primitivismo de Dubuffet es intemporal, el de Oldenburg aludía específicamente a la modernidad y vulgaridad de Norteamérica. (...) Era evidente el amor de Oldenburg por sus materiales, comenzando por los objetos de desecho, de cartón o papiermâché gris, negro y marrón”²⁵.

Los artistas también cuestionan la superabundancia productiva de desechos característica de la sociedad actual. Así, por ejemplo, G. Maciunas con sus cajas de plástico recicladas rellenas de pequeños objetos pretendía acabar con el derroche de materiales y recursos:

“(a) FLUXUS objectives are social (not aesthetic). They are connected to the [NOVI] LEF group of 1929 in Soviet Union (ideologically) and concern itself with: Gradual elimination of fine arts (music, theatre, poetry, fiction, painting, sculpture, etc., etc.). This is motivated by desire to stop the waste of material and human resources (like yourself) and divert it to socially constructive

²² Abraham Moles, op. cit., p. 186.

²³ Ibid., pp 24-32.

²⁴ Lucy R. Lippard. *El pop art*, op. cit., p. 74.

²⁵ Ibid., p. 107.

ends”²⁶.

Se puede pensar que algunos artistas llegan a identificar sus obras con los residuos mismos. En base a esta identificación, es comprensible que a D. Spoerri no le importara demasiado que sus obras acabaran en la basura, pues según dice, no tenía espacio donde guardarlas (debido al pequeño tamaño de su domicilio).

O de la consideración de la superficie del cuadro en tanto que basurero. En este sentido entiende Steinberg la superficie de los cuadros de Rauschenberg, como depósitos de basura. C. Owens comenta al respecto: “La única metáfora que sugiere es la del basurero y no es precisamente nueva: con su habitual precisión terminológica, Steinberg describió la superficie pictórica de Rauschenberg como un "basurero", un depósito, un centro de conexiones”²⁷. D. Crimp también entiende los cuadros de Rauschenberg en tanto que vertederos: “En su ensayo *Sobre las ruinas del museo*, Douglas Crimp propone otro lugar que el arte de Rauschenberg sugiere: el museo, el vertedero de la cultura”²⁸.

También el artista Barry Le Va recuerda cómo se sentía fascinado por los despojos que generaba en el proceso de realización de sus obras. Decide mostrárnoslos, ya que estos despojos le parecían más interesantes que la obra misma que estaba haciendo: “I remember one day, after I'd been constructing a piece for about three hours, I suddenly became aware of all the debris on the floor, bits of canvas and other stuff, and this residue seemed much more interesting and significant than what I was making. It had exactly what I was after”²⁹.

En cierta manera, también Warhol se interesa por este cúmulo de restos que se obtienen al realizar un determinado trabajo; cuenta cómo se sintió atraído por las tomas falsas del rodaje, de una escena de piscina de Esther Williams:

“Siempre me ha gustado trabajar con las sobras, convertir los desperdicios en cosas. Siempre creí que las cosas desechadas y que todos saben que no valen para nada, pueden potencialmente ser divertidas. Es como un trabajo de reciclaje. Siempre pensé que había mucho humor en las sobras. Cuando veo una película de Esther Williams y cien chicas zambulléndose en fila, pienso en

²⁶ George Maciunas. “Letter to Tomas Schmit” (1964), op. cit., p. 726.

²⁷ Craig Owens. “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, op. cit., p. 226.

²⁸ Douglas Crimp. “On the Museum's Ruins.” *October* n° 13. Verano, 1980, pp. 41-57.

²⁹ Liza Bear. “Barry Le va:... a continuous flow of fairly aimless movement”, op. cit., p. 612.

cómo deben haber sido los ensayos”³⁰.



Arman. 1960. *Poubelle*. Acumulación de basura en un cubo de vidrio y madera, 52 x 71,5 x 13 cm. Museum Ludwig Cologne.



Arman. 1970. *New York garbage pail*. Basura en Pubelle, 68 x 53 x 52 cm. Colección particular.



Venet, B. 1961. Performance en la basura Tarascon.



Lichtenstein, R. 1961. *Step-on Can with Leg*.



Arman. oct. 1960. *Le pleon*. Paris.



N. E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles*. N° 22. Fine Arts Gallery University of British Columbia.

³⁰ Andy Warhol, op. cit., p. 101.



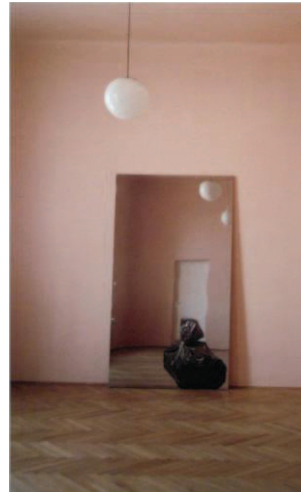
Le Va, Barry. 1967. *Two Continuous and Related Activities; Discontinued by the Act of Placing*. Ball bearings, felt, wood.. Dimensiones variables.



Pistoletto. 1962-73. *Cajas (Espera n. 7)*. Serigrafía. sobre acero inoxidable pulido. 250 x 125 cm.



Pistoletto. 1970. *Immondizia*. Serigrafía. sobre acero inoxidable pulido, 4 paneles 230 x 125 cm. Colección Gian Enzo Sperone. Roma.



Pistoletto. 1973. *Sacco d'immondizia*. Serigrafía. sobre acero inoxidable pulido, 230 x 120 cm. Colección del artista. Torino.



Ruscha, E. 1962. *Actual size*. Óleo sobre lienzo 182,2 x 170,2 cm. Los Angeles Courty Museum of Art.

3.1.3. Tirados, por el suelo...

“Ningún mundo es posible sin la verticalidad y esta dimensión por sí sola, evoca la trascendencia”.

(M. Eliade)³¹.

“Es grato esto, sobrepone, es consolador saber que hay un sitio en que poderlo tirar todo y donde todo queda a sus anchas, sin agobio ni dura memoria, sin atranco, sin purgatorio”.

(R. Gómez de la Serna)³²

“POST-OBJECT-ART CREATES A SLOWING-DOWN PROCESS”.

(T. Marioni)³³



Marioni, Tom. 1969. *Birds in flight*. Instalación de papel.

La primera vez que di clases lo hice en un centro de educación especial para discapacitados. Uno de los primeros días me senté en el suelo con los alumnos para realizar una actividad. En ese momento entró la jefa de estudios en la clase, y me sugirió que nos sentáramos en las sillas, pues había que procurar *normalizar* el comportamiento de los alumnos. Desde entonces me ha quedado bastante clara la diferencia entre lo vertical y lo horizontal.

Mientras acumulamos, podemos estar juntando objetos de diferente tipo sobre una mesa, un estante, una silla, por el suelo... En principio, esta reunión desordenada de objetos no privilegia unos lugares sobre otros. Si la acumulación supone una reunión desordenada de objetos, es lógico pensar que estos objetos puedan aparecer “dispuestos” por el suelo.

³¹ Mircea Eliade, op. cit., p. 74.

³² Ramón Gómez de la Serna. *El rastro*. 1931. Ed. Asociación de Libreros de Lance de Madrid 2002 (edición facsímil), p. 202.

³³ Tom Marion. “Out Front”, *Vision I*. Primavera 1975, p. 8. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., p. 776.



Oppenheim, D. 1968. *Removal Transplant*. New York Stock Exchange, Stage # 2, Trading floor. 50 x 100 foot roof area. Four tons of paper data.



Carolée Schneemann's Newspaper Event, 1963, incluido en Stock Concert of Dance 3, Judson Dance Theater, en la Judson 50 x 100 Memorial Church, New York. Foto: Al Giese.

Considero que esta disposición, en la horizontal, es característica de parte del arte realizado en este período. Sobre todo si se compara con otro tipo de obras en las que predomina la verticalidad. Por ejemplo, en el caso de las obras de la artista norteamericana Louis Nevelson, los objetos aparecen dispuestos en la vertical, por cuanto la obra es erigida. Sobre el proceso de creación de sus obras explica L. Nevelson:

“I began using found objects. I had all this wood lying around and I began to move it around, I began to compose. Anywhere I found wood, I took it home and started working with it. (...) I always wanted to show the world that art is everywhere, except it has to pass through a creative mind. (...) In my environment as a child I was very aware of relationships. The injustices of relationships. And I suppose I transferred that awareness to material. (...) You're taking a discarded, beat-up piece that was no use to anyone and you place it in a position where it goes to beautiful places”³⁴.

A algunos artistas de los 60 les interesaba mostrar los objetos tirados, esparcidos por el suelo, sin colocación ni disposición concreta. Así, por ejemplo, al pintor norteamericano Rosenquist le gustaba ver los objetos esparcidos por el suelo en su estudio, se hacía evidente la “disposición” natural en que se presentaban antes de que se hubiera efectuado sobre ellos una ordenación o disposición:

“My studio floor could be, some people would say that is, part of me and part

³⁴ Diana McKown. *Dawns and Dusk*. Charles Scribner's Sons, New York 1976, pp. 76-111-125-128-130. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., pp. 511-512.

of my painting because that is the way I arranged it, the way things are. But it's not, because it's an accidental arrangement; it is nature, like flowers or other things. (...) (Paint and paint quality) are natural things before you touch them, before they're arranged”³⁵.

Por otra parte, algunas obras de Barry Le Va están dispuestas en la horizontal, de tal manera que no se hace visible ningún patrón de ordenación en la disposición de los elementos, ninguna estructura que unifique. Como explica el autor:

“I wanted to rip out anything that in my eyes made traditional works of art, art, to get rid of any lingering object orientation by emphasizing horizontal scale. Formwise, to have no visible structure, no unification, no pattern -not to accentuate the form at all. In the later felt pieces and the first of the chalk pieces, I want to keep the piece in a suspended state of flux, with no trace of a beginning or end (...) A lot of tension built up because of this unresolved state. (...) The elements I was working with got smaller and became less structured and covered more of the floor. It was in this sense that they reduced eye intimacy”³⁶.

En la acción realizada por el artista norteamericano Tom Marioni, *Birds in flight*, se plantea tirar bolas de papel de colores hacia la pared, a unos 3 metros de distancia, procurando que queden situadas en un área más o menos delimitada. En esta obra se pone de manifiesto la acumulación de objetos (en este caso bolas de papel de colores), reuniéndolos en el suelo sin una ordenación clara. La obra fue reproducida en 2012 por Michael Morris en la Belkin Art Gallery, planteando las siguientes instrucciones para su realización:

“enclosed is a packed of multicolored construction paper. To install the sculpture, sit in a chair about ten feet from the wall. Take one sheet at a time and crumple each one, as if you were in a hurry and throwing it into a wastepaper basket, Throw each piece at the wall, trying to keep the pieces generally in a confined area. The result should be multicolored birds at the

³⁵ G. R. Swenson. Entrevista con James Rosenquist. En: Suzi Gablik, John Russell, op. cit., pp. 110-111.

³⁶ Liza Bear. “Barry Le va:... a continuous flow of fairly aimless movement”, op. cit., pp. 613-614.

moment of flight after being frightened by the stamping of feet”³⁷.



Le Va, Barry. 1967. *Untitled #10*. Ball bearings, felt, 30 x 30 pulgadas. Lytton Center of Visual Art, Los Angeles.



Le Va, Barry. 1967. *#13*. (detail). Aluminium, gery felt. 35 x 70 inch.



Morris, R. 1968-69. *Untitled*. Mixed media including felt, rubber area: 6,10 x 2,14 metres. Colección Museum Ludwig, Cologne.



Heizer, M. 1968-71. *Adze Dispersal*, Stainless steel, overal aluminium, and stell. Dimensiones variables.

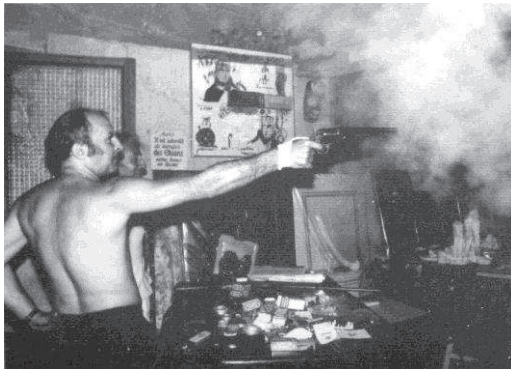
3.1.4. Arte y confrontación.

En ocasiones, en la obra de los artistas neodadaístas y nouveaux réalistes, se percibe una confrontación latente entre el artista y la obra; confrontación que posteriormente entre los artistas pop, minimalistas, antifoma, povera, etc..., no se hace tan presente. Así, por ejemplo, es más que evidente la lucha que mantiene Arman con los objetos, llegando a destrozarlos a martillazos, o la que mantiene César, que llega a estrujarlos y comprimirlos al máximo con prensas hidráulicas.

³⁷ Morris and Helen. Belkin Art Gallery. *State of Mind*. New California Art Circa 1970. Sept 28-Dec 9, 2012. Michael Morris. Performing Tom Marioni's *Birds in Flight* opening night. Thursday, Sept 27, 2012.



Arman. 1962. *"Musical Rage"* Galerie Saggârah, Gstaad.



Arman. 1969. Disparando con una pistola en el taller, Vence.



Arman. 1961. *Le Beau Sabreur*. Mesa de corte de madera 124 x 84 x 10 cm. Colección Winfried. Reckermann Cologne.



Maciunas, George - Higgins, Dick - Vostell, Wolf - Patterson, Benjamin - Williams, Emmett Performing Philip Corner's Piano Activities at Fluxus Internationale Fest piele Nervester Music Wiesbaden 1962. Foto Hartmut Rekort.



Concert Fluxus, Artistique, Nice 1964, Crescendo pour John Cage.



César. 1959. *Compression. Tuyoux de cuivre compressées.* 36 x 15,5 x 12.

Otro de los artistas de este período que hace especialmente evidente esta actitud de confrontación con la obra es el alemán W. Vostell. En algunas de ellas trabaja sobre carteles publicitarios de la ciudad, sobre los que interviene rasgándolos, quemándolos con ácido... A ello se refiere la historiadora del arte M. M. Lozano Bartlozzi:

“Coincidió estéticamente -y en parte ideológicamente- con los artistas del Nuevo Realismo francés (Hains, Villeglé), con el italiano Rotella o el arte pop americano de Rauschenberg, pero optó por una crítica más fuerte... Los carteles lacerados eran una forma de estética, de encuentro con la destrucción y el residuo. (...) Uno de los hilos conductores, como hemos señalado anteriormente, es el del desastre; (...) Siguió haciendo dé-coll/ages de carteles rasgándolos, decolorándolos, con manchas, effaçages, quemaduras e intervención de ácidos, o pintando encima”³⁸.

Pero esta actitud de *confrontación*, que en ocasiones se puede observar en los trabajos de los artistas nouveaux réalistes, podría tener unas características particulares distintas de las planteadas por algunos artistas en la primera mitad del s. XX. Así, según el crítico de arte francés P. Restany, el arte dadá se caracterizaría por mostrar una acusada actitud de negación y polémica, que los artistas nouveaux réalistes cargan ahora de positividad, buscando un nuevo repertorio expresivo:

“Nous voilà dans le bain de l'expressivité directe jusqu'au cou et à quarante

³⁸ María del Mar Lozano Bartlozzi, op. cit., pp. 29-18-19.

degrés au-dessus du zéro dad, sans complexe d'agressivité, sans volonté polémique caractérisée, sans autre prurit de justification que notre réalisme. Et ça travaille, positivement. L'homme s'il parvient à se réintégrer au réel, l'identifie à sa propre transcendance, qui est émotion, sentiment et finalement poésie, encore (...) Après le non et le zero, voici une troisième position du mythe: le geste anti-art de Marcel Duchamp se charge de positivité. (...) Le ready-made n'est plus le comble de la négativité ou de la polémique, mais l'élément de base d'un nouveau répertoire expressif³⁹.

A este supuesto cambio de actitud entre los artistas de posguerra (en relación al arte de la primera mitad del s. XX), también se refiere A. Kaprow al citar al crítico de arte H. Rosenberg. Este considera que los artistas neodadá -a diferencia de los dadá- no adoptan una clara actitud de condenación y desafío hacia la sociedad:

“Harold Rosenberg has pointed out that after World War II artists did not know quite who they were, how they were to function, or what, if anything, there was to value: "The refusal of Value did not take the form of condemnation or defiance of society, as it did after World War I. It was diffident. The lone artist did not want the world to be different, he wanted his canvas to be a world”⁴⁰.

A su vez, la crítica de arte Barbara Rose también establece una diferencia entre el arte de los dadaístas y neodadaístas, pues entiende que el arte neodadá no tiene la carga de crítica, sátira o escándalo característica del dadá:

“We have seen that American new Dada is not European Dada. It borrows certain techniques from the latter, but its attitudes and content are vastly different. Unlike European Dada, it seeks neither to criticize, to satirize nor to scandalize. It does not affirm, like socialist realism, or protest, like Expressionism; it suspends judgment in a passive, detached fashion. Having

³⁹ Pierre Restany. “Les nouveaux réalistes, 16 avril 1960, Milan (le manifeste)”. En: Pierre Restany, op. cit., p. 39.

⁴⁰ Allan Kaprow. “The Artist as a Man of the World” (1964). *Essays on the blurring of art and life*, op. cit., p. 50.

none of the cult-religion aspect of Dada, it is against nothing and for art”⁴¹.

3.1.5. Envueltos

“Quien en sueños rodea su cuerpo con lianas, plantas enredaderas, cuerdas o pieles de serpiente, hilos o tejidos, muere”.

(Yagaddeva hindú)⁴²

En la obra del artista italiano Pistoletto *Venus of rag*, vemos a Venus frente a un montón de trapos, portando a su vez un trapo (petrificado). Todos los trapos, se pudiera pensar, con los que se envolvían los cuerpos de las esculturas clásicas; o puede que se trate de los trapos de los traperos, a los que hacía alusión Ch. Baudelaire.

Considero que se puede establecer una relación más que significativa entre el arte y los trapos. Así, por ejemplo, un cuadro paradigmático dentro de la historia del arte es *La joven de la perla* de J. Vermeer, en el que se muestra a la modelo envuelta en un turbante. Hay algo que resulta fundamental en este tipo de envolvimientos del cuerpo.



Pistoletto. 1967. *Venus of Rag*, Reproducción de una Venus clásica mica y trapos 130 x 100 x 100 cm. Bernardo Collection, Munich, Tanit Gallery, Rome, Giuliana y Tommaso Getari.



Bernini, Gian Lorenzo (1598-1680): *maqueta de terracota de la figura del río Nilo* (altura, 42 cm). Di Venecia, Galería Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.

⁴¹ Barbara Rose. “Dada, then and now”. *Art International*, January 1963, pp. 23-28. En: VVAA (Writings). *Pop Art, a Critical History*, op. cit., p. 64.

⁴² J. E. Cirlot, op. cit., pp. 190-191.

Considero que en el arte de finales de los 50 y principios de los 60, sigue estando presente este interés por el involucrimiento, pero en su caso con unas características particulares.

Como refería con anterioridad, la obra de Pollock ejerce una significativa influencia sobre algunos de los artistas neodadaístas. En relación a la obra de J. Pollock resulta revelador lo que sugiere A. Ehrenzweig, quien entiende que se caracterizaría precisamente por el involucrimiento o abrazo que produce en el espectador. A su vez, plantea en qué medida podría entenderse esta cualidad como característica del arte moderno:

“Se dijo con ocasión del primer impacto de la pintura de Jackson Pollock que ésta absorbía al espectador y le envolvía y abrazaba. Es este otro ejemplo de la cualidad hipnótica del arte fragmentado. (...) En los casos extremos del *abrazo* que se experimenta en el arte moderno, esa distancia se anula por fin enteramente. (...) El artista se siente unido a esa obra en una especie de mística unión oceánica, algo así como debe de sentirse el lactante apretado y unido a su madre mientras ésta le mece en su regazo. Stokes contrasta este (maníaco) involucrimiento, esta experiencia unitiva o de la *unicidad* con la más madura experiencia de la *otredad*, en la que el artista siente la obra como un organismo independiente que escapa a su control y se le distancia”⁴³.

Los happenings desarrollados a finales de los 50 y principios de los 60 también pudieran ser entendidos, en palabras de S. Sontag, por su carácter envolvente, en la medida en que anulan la distancia con el espectador: “Cuanto ocurre en los happenings no hace sino seguir la receta de Artaud de un espectáculo que elimine el escenario, es decir, la distancia entre espectadores y actores, y “envuelva físicamente al espectador”⁴⁴.

También B. Haskell, al referirse a los happenings que desarrolla Kaprow, considera que se produce un involucrimiento del espectador, al pretender implicarlo totalmente en el desarrollo de la acción:

“in Yard (1961), to walk on a pile of tires. As Kaprow's work developed, he came to view the involvement of the audience as an essential ingredient;

⁴³ Anton Ehrenzweig. *El orden oculto del arte*, op. cit., p. 144.

⁴⁴ Susan Sontag. “Los happenings: Un arte de yuxtaposición radical” (1962). *Contra la interpretación*, op. cit., p. 354.

eventually he would eliminate the separation between the viewer and the event altogether. (...) their concern for viewer participation was manifested primarily by the forced proximity between audience and event. *Spectators* were crammed in small spaces, often touching one another or brushing against the actors”⁴⁵.

Un artista especialmente interesado en los envolvimientos es el sueco Erik Dietmann (1937-2002), quien en sus obras recubre todo tipo de objetos con vendajes. Al respecto se refiere L. Lippard: “Erik Dietmann, sueco, que ha vivido en París y en Irlanda, cubre limpiamente objetos y muebles corrientes con tiras de *vendaje*, obsesión semejante a la de Yayoi Kusama, que, aunque trabaja en Nueva York, está más cerca de la actitud surrealista de los parisinos”⁴⁶.

Pero también podríamos hablar de la desenvoltura con la que se manejaban los jóvenes en la década de los 60. E. Morin sugiere que en la sociedad actual los jóvenes no encontrarían el referente de la madre envolvente o el padre ordenador. Por ello, probablemente, la imagen del joven actual sea la de un joven desenvuelto:

“Los niños de esta nueva edad, mimados por sus padres como no lo habían sido nunca, no encuentran en ella, sin embargo, la imagen de la Madre-soberanía envolvente y la del Padre-soberanía ordenadora. Estas grandes imágenes que han reinado en el campo de las religiones y los mitos, se disipan en lo imaginario moderno. (...) los padres van a difuminarse (...) Los cómics y las películas americanas van a imponer el reino del héroe sin familia (...) La mujer está omnipresente, pero la madre envolvente ha desaparecido”⁴⁷.

⁴⁵ Barbara Haskell, op. cit., p. 34

⁴⁶ Lucy R. Lippard. *El pop art*, op. cit., p. 178.

⁴⁷ Edgar Morin, op. cit., pp. 184-185-186.



Oldenburg as *Newspaper Man in Store Days II*, performed as part of Ray Sun Theater at Ray Gun Mfg. Co., 107 East Second Street, New York.



Pistoletto. 1980. *Venere e il Grande Carro*, performance alla Galleria 80 Laughton, San Francisco.

3.1.6. Densidad interior de la obra. Connotaciones y multiplicidad



Magritte, René. 1947. *El contenido pictórico*. Óleo sobre lienzo. 73 x 50 cm. Galerie Isy Brachot. Bruselas-París.

Se podría hablar de una determinada concepción de la obra de arte, entendida como portadora de significados acumulados y polivalentes. En este sentido, el semiólogo y crítico de arte O. Calabrese menciona a Susanne Langer, representante de la corriente simbólica de la crítica de arte norteamericana de los años 30-50:

“Un poco todas las corrientes americanas de este período están orientadas en el sentido de atribuir la capacidad de comunicación de la obra de arte a ciertas cualidades interiores propias, a ciertos mecanismos de funcionamiento, como, por ejemplo, su naturaleza simbólica o su construcción lingüística. Susanne Langer será, pues, representante de la primera respuesta (el simbolismo de la obra) (...) la *acción simbólica* de la obra de arte es considerada una característica esencial, hecho que constituye un mínimo común denominador. Se trata de su peculiar modo de *hablar*, que distingue tanto del lenguaje común como del lenguaje científico. Otro principio común es el de distinguir entre los valores emocionales del arte y los cognoscitivo-informativos de la ciencia o del lenguaje cotidiano; y, por fin, el de atribuir importancia fundamental a la ambigüedad artística, entendida como portadora de

significados acumulados y polivalentes”⁴⁸.

Según sugiere la historiadora del arte norteamericana R. Krauss, tradicionalmente la historia del arte habría atribuido a la obra de arte un carácter fundamentalmente connotativo, de densidad, multiplicidad y riqueza interior:

“Desde sus comienzos, la historia del arte propugnó una teoría de la representación que no se detuviera meramente en la extensión (o denotación), sino que tuviera en cuenta la intensión (o connotación). (...) Sencillamente dieron por sentado que lo que hacía que una realidad fuera plenamente artística era la densidad y riqueza connotativa (...) Podría decirse que su intensión se tomaba como registro o índice de la multiplicidad del significado o la intención humana; e identificaron esta capacidad para el contenido multivalente con la capacidad de concebir signos estéticos”⁴⁹.

Así mismo, también R. Krauss coincide en señalar cómo con posterioridad se pone en cuestión este modelo, pues surgen concepciones de la obra de arte que ya no se atienen a esta visión connotativa: “Por ello resulta tan sorprendente el vuelco que la actual revisión de la teoría de la representación está produciendo en estas antiguas creencias”⁵⁰.

En este sentido, algunas manifestaciones artísticas de la década de los 60 ponen el acento en la transparencia de la obra de arte, la cual se nos hace transparente en la medida en que se limita a ofrecernos exclusivamente lo que vemos, perdiendo por tanto todo carácter connotativo, de densidad y riqueza interior. Así, por ejemplo, S. Sontag habla de transparencia,

“que la obra pueda ser... lo que es, ni más ni menos: Idealmente, es posible eludir a los intérpretes por otro camino: mediante la creación de obras de arte cuya superficie sea tan unificada y límpida, cuyo ímpetu sea tal, cuyo mensaje sea tan directo, que la obra pueda ser... lo que es. (...) El valor más alto y más liberador en el arte -y en la crítica- de hoy es la *transparencia*. La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las

⁴⁸ Omar Calabrese, op. cit., p. 31.

⁴⁹ Rosalind E. Krauss. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. (*The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985). Trad. Adolfo Gómez Cedillo. Ed. Alianza Forma, Madrid 1996, p. 44.

⁵⁰ Ibid., p. 45.

cosas tal como son”⁵¹.

Resulta interesante comparar las manifestaciones de dos artistas pop. Por un lado, el artista inglés Paolozzi en los años 50, sigue interesado por una concepción polievocativa de la obra de arte; le cita el crítico L. Allowey: “Paolozzi. Dijo así: “Es concebible que en 1958 exista en revistillas de ciencia ficción impresas en los barrios bajos de los Ángeles un nivel de imaginación superior al de las pequeñas revistas (artísticas) actuales” Otra cita se refiere a su idea de que cualquier objeto vale la pena por ser su imagen poli evocativa”⁵². El mismo Alloway define al nuevo arte pop por estar interesado en imágenes polievocativas: “pop art: gusto serio por la cultura popular, fe en las imágenes poli evocativas”⁵³. Por el contrario, Warhol señala que detrás de la superficie de sus pinturas no hay nada, que sólo hay que fijarse en su superficie: “If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it”⁵⁴.

Por otra parte, el crítico A. R. Solomon sigue interesado en esta sobreabundancia de significados atribuibles a la obra de arte, que encuentra presentes en la obra de Rauschenberg:

“since the more we look, the more we are faced with complexities of meaning. In this way the paintings constantly renew themselves; their real virtues lies in their multiplicity. (...) and his great talent lies in his special sensibility to the evocative potential of his images which, despite their extravagance, never at any time become strained, obvious or trivial”⁵⁵.

En definitiva, creo que habría que destacar este repentino interés por la superficie que acontece en los 60, frente a una concepción connotativa (o internamente acumulativa, se podría decir) de la obra de arte.

⁵¹ Susan Sontag. *Contra la interpretación*, op. cit., pp. 24-26.

⁵² Alloway Lawrence. “The development of british pop”. En: Lippard, Lucy R. *El pop art*. op. cit., p. 35.

⁵³ Ibid., p. 35

⁵⁴ Andy Warhol. “Warhol in His Own Words, untitled statements” (1963-87). Neil Printz, Kynaston McShine (ed.). *Andy Warhol: A Retrospective*. New York and Boston: Museum of Modern Art and Bullfinch Press/Little Brown 1989, pp. 457-467. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., p. 340.

⁵⁵ Alan R. Solomon. “From Robert Rauschenberg”. *Robert Rauscheberg*. The Jewish Museum, New York, March-May 1963. En: VVAA (Writings). *Pop Art, a Critical History*, op. cit., pp. 21-22.

3.2. Apilamientos

3.2.1. De la acumulación al apilamiento

“Pues a partir del nivel sensorio-motor el niño es capaz de apilar formando una torre, una serie de fichas, *A, B, C* (...) de tamaño decreciente (*A* [sig. mayor que] *B* [id.] *C*...), cosa que constituye un modelo de seriación dentro de las acciones prácticas (sin representación)”.

(J. Piaget, B. Piaget)⁵⁶

El apilamiento convierte la multiplicidad de cosas característica de la acumulación en un mismo elemento modular que se repite en cualquiera de las posibles direcciones. Así, el artista adopta una actitud más neutra, limitándose a disponer los elementos uno tras otro, en filas y columnas. Los diferentes elementos que lo componen pierden su carácter particular o individual, aquello que les diferencia o identifica en relación a los otros elementos junto a los que se encuentra. Así, el proceso de apilamiento presupone una despersonalización o pérdida de identidad del elemento apilado⁵⁷.

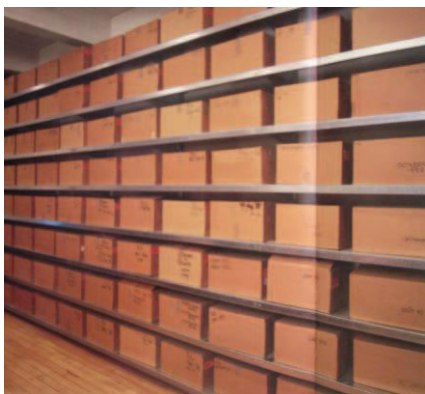
Warhol decide ir guardando todos los objetos que ha ido acumulando en una serie de cajas-módulos que irá enviando a un almacén para que sean colocadas en baldas. Se puede decir que Warhol transforma la acumulación en apilamiento, pues todos sus objetos acumulados, acaban apilados en un almacén a varios kilómetros de distancia. Es como si se hubiera avergonzado de todos esos objetos que había ido acumulando, llegando a identificarlos con basura. Desea mantenerlos fuera de la vista, que permanezcan ocultos, o incluso que desaparezcan, llegar a perderlos. El propio Warhol lo ilustra:

“Si vives en Nueva York, tu armario debería estar como mínimo en Nueva Jersey. Aparte de la falsa dependencia, otra de las razones para tener tu armario a una distancia prudencial de donde vives es la de no sentir que vives al lado de tu propio cubo de basura. (...) Un cubo de basura ajeno no te

⁵⁶ Jean Piaget, Beth Piaget. *Relaciones entre la lógica formal y el pensamiento Real. (Epistemologie mathématique et psychologie. Essai sur les relations entre la logique formelle et la pensée réelle.* Presses Universitaires de France, Paris 1961). Trad. Víctor Sánchez de Zavala. Editorial Ciencia Nueva, Madrid 1968, p. 213.

⁵⁷ Julio González. *La Vanguardia*. Domingo, 21 nov. 2004. En este sentido es reveladora la orden que dio el ejército americano relativa a la prohibición de apilar los féretros de los muertos en la guerra de Irak; debían ser transportados sin que se pudieran apilar: “La base aérea de Dover, en la costa atlántica de Norteamérica, es la gran morgue a la que son enviados los cuerpos de los militares de Estados Unidos muertos en Iraq. Pese a que la prensa tiene prohibido el acceso, hemos conocido los detalles de su funcionamiento. El reglamento es muy estricto para “preservar la dignidad” de los caídos: en ningún momento se apilarán las cajas, se trasladarán horizontalmente, siempre con los pies por delante”.

molestaría tanto porque no sabrías muy bien qué habría en él, pero pensar en tu propio armario y conocer todas las cositas que están ahí, puede llegar a enloquecerte. (...) Todo en tu armario debería tener una fecha de caducidad, al igual que la leche, el pan, las revistas y los periódicos, y una vez superada la fecha de caducidad, deberías tirarlo. (...) Lo que deberías hacer es comprar una caja cada mes, meterlo todo adentro y a final de mes cerrarla. Entonces le pones la fecha y la envías a Nueva Jersey. Deberías intentar seguirle la pista, pero si no puedes y la pierdes, no importa, porque es algo menos en que pensar: te sacas otra carga de la mente. (...) Tennessee Williams lo guarda todo en un baúl y luego lo envía a un almacén. Yo también empecé con baúles y muebles raros, pero luego anduve rondando para comprar algo mejor y ahora simplemente lo tiro todo en cajas de cartón marrones del mismo tamaño que tienen una etiqueta a un costado donde poner el mes y el año. Sin embargo, detesto francamente la nostalgia, así que en el fondo espero que se pierdan todas y no tener que volver a verlas nunca más. Este es otro conflicto. Deseo tirar las cosas por la ventana tan pronto me las entregan, pero en cambio doy las gracias y las meto en la caja del mes. (...) Yo también quiero vivir en un estudio. Una sola habitación. Eso es lo que siempre he querido, no tener nada: ser capaz de librarme de mi basura. Quizá lo ponga todo en microfilmes o en obleas holográficas y me cambie a una habitación. (...) Y yo lo que quiero es LIBRARME DE TODO ESE POLVO”⁵⁸.



Warhol. Instalación. Cápsulas de tiempo en los archivos del Andy Warhol Museum.

⁵⁸ Andy Warhol, op. cit., pp. 155-213-221.



Dos de las cápsulas de tiempo de Andy Warhol.



Warhol. Contenido de la cápsula del tiempo 44.

También Warhol resulta muy explícito cuando menciona que quiere desterrar de sí la palabra *miscelánea*: “Hay en ese cajón un montón de sobres donde pone *Miscelánea* y ésta es una de las cosas que intento conquistar en mi vida, la palabra *Miscelánea*. Tiene que desaparecer. Porque no hay nada que sea una *miscelánea*”⁵⁹.

Se puede decir que Warhol pretende deshacerse de la acumulación, ¿como quien pretende deshacerse del arte? Así, por ejemplo, también propone tirar por la bañera todos sus botes de pintura:

“Entonces, me dije: "Basta de pintar, ¡BASTA DE ARTE!". Y luego dije: "Tengo que usar todas estas cosas, las tintas y las acuarelas doctor Martin para

⁵⁹ Ibid., p. 225.

poder tirarlas". Podría haberlas tirado llenas, pero dije: "Al diablo con esto. Haré una película. Las tiraré por la bañera". (...) no había ensuciado nada, y sin embargo, había hecho todo un cuadro"⁶⁰.

3.2.2. Lo repetitivo, lo serial, la copia. Más de lo mismo

"Imitar (...) gracias a la reactualización ininterrumpida de los gestos divinos ejemplares, el mundo se santifica. (...) Sólo se reconoce *verdaderamente* hombre en la medida en que imita a los dioses..."

(M. Eliade)⁶¹

"Cómo lo hubieran hecho sublime Platón o Demóstenes o en su historia Tucídides. Pues, al presentarse ante nosotros como objetos de emulación aquellos grandes personajes y al aparecer ante nuestros ojos de forma sobresaliente, elevarán nuestras almas hacia las medidas ideales de perfección, que hemos imaginado".

(Longino)⁶²

"The use of repetition seems to have become something of a necessity for ambitious work by the early sixties, attracting Warhol, Lichtenstein, Flavin, Judd, Andre, and Le Witt".

(J. Meyer)⁶³

"Ser copista no tiene nada de horrible. Cuando uno copia algo, pertenece a la estirpe de Bouvard y Pécuchet (los personajes de Flaubert) o de Simon Tanner (con su creador Walser a contraluz) o de los funcionarios anónimos del tribunal kafkiano. (...) Ser copista, además, es tener el honor de pertenecer a la constelación Bartleby".

(E. Vila-Matas)⁶⁴

"Me lo puedo imaginar aplicando la matemática de Boris Gaulois, clasificando las casualidades y llegando a la conclusión de que existe una fuerza de atracción comparable a la gravedad universal que provoca que la casualidad irrumpa en nuestras vidas, pero mientras la gravedad actúa sobre la masa existente, esta otra fuerza universal actúa agrupando tanto cosas como personas, uniéndolas en un mismo espacio y tiempo. Llegamos así a la imagen del mundo mosaico o caleidoscopio, que a pesar de su desordenamiento constante, acaba por juntar similar con similar".

(D. Saadia)⁶⁵

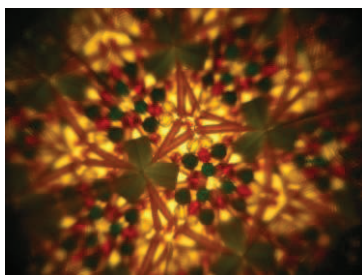


Imagen de caleidoscopio

⁶⁰ Ibid., p. 238.

⁶¹ Mircea Eliade, op. cit., p. 88.

⁶² Longino, op. cit., p. 173.

⁶³ James Meyer, op. cit., p. 167.

⁶⁴ Enrique Vila-Matas. *Bartleby y compañía*. Ed. Anagrama, Barcelona 2000, p. 18.

⁶⁵ Dany Saadia. *Nada es casualidad 3:19*, (película). España y México 2008.

Podemos pensar en las posibles culturas popular, letrada y de masas, como culturas respectivamente de presentación, representación y de repetición. En la cultura popular (a diferencia de la letrada) no habría un original o referente a copiar o representar, como apunta la socióloga A. M. Zubieta:

“El problema de la representación de lo popular lleva a pensar en los modos de producción cultural de lo popular. (...) podemos decir que en ese punto se abre el abismo entre representación -cultura letrada- y presentación -cultura popular-. (...) En lo popular se da la performatividad o actuación que prescinde de un original a copiar, porque lo que se crea cada vez es la experiencia misma”⁶⁶.

Así mismo, para autores como Horkheimer y Adorno, lo que caracterizaría a la cultura de masas sería precisamente su carácter repetitivo, por cuanto pasivamente reproduciría las acciones coercitivas del sistema; se puede decir que para estos autores la cultura de masas, por su carácter repetitivo, adquiere un cariz especialmente negativo. Según A. M. Zubieta:

“El segundo de los puntos de interés es el modo particular en que queda implicado el arte reproductivo o mimético, al que aplican el mismo razonamiento: mientras reproduce el *mundo real*, reproduce las condiciones de organización del sistema: (...) la relación entre las producciones culturales y los sujetos se vuelve cada vez más impersonal. (...) todas las manifestaciones de esta cultura son iguales, repetición infinita del mismo objeto. (...) Así, el sujeto queda atrapado en una lógica que no tiene escapatoria: alienación, atrofia de la imaginación y la espontaneidad, automatización de la percepción”⁶⁷.

A su vez, Foucault considera que los mecanismos que utiliza el poder como medios de imposición, en tanto que acciones coercitivas, se encontrarían asociados a los actos repetitivos, a la imitación: “En cuanto a los instrumentos utilizados, no son ya

⁶⁶ Ana María Zubieta, op. cit., pp. 60-61.

⁶⁷ Ibid., p. 120.

juegos de representación que se esfuerzan y se hacen circular, sino formas de coerción, esquemas de coacción aplicados y repetidos. Ejercicios, no signos: horarios, empleos de tiempo, movimientos obligatorios, actividades regulares”⁶⁸.

El situacionista G. Debord se habría mostrado especialmente crítico con los modos de vida y tipos de producción capitalistas, donde lo repetitivo habría jugado un papel preponderante; la consecuencia sería un tiempo vivido repetitivo y devaluado:

“los individuos aislados (aislados generalmente en el marco de la célula familiar) contemplan cómo su vida se reduce a la pura trivialidad de lo repetitivo, combinada con la absorción obligatoria de un espectáculo igualmente repetitivo”⁶⁹.

“El tiempo de la producción, el tiempo-mercancía, es una acumulación infinita de instantes equivalentes. Es la abstracción del tiempo irreversible, del cual cada segmento debe manifestar su igualdad meramente cuantitativa en el cronómetro. (...) Es el tiempo devaluado, la total inversión del tiempo como "terreno de desarrollo humano”⁷⁰.

La alienación asociada a los actos repetitivos también se refiere N. G. Canclini, quien resalta el interés del artista moderno por huir de las acciones o resultados repetidos, tomar distancia del orden establecido:

“la política autoritaria es un teatro monótono. (...) No hay peor acusación contra un artista moderno que señalar repeticiones en su obra. Según este sentido de fuga permanente, para estar en la historia del arte hay que estar saliendo constantemente de ella. (...) Los ritos legítimos son los que

⁶⁸ Michel Foucault, op. cit., p. 133.

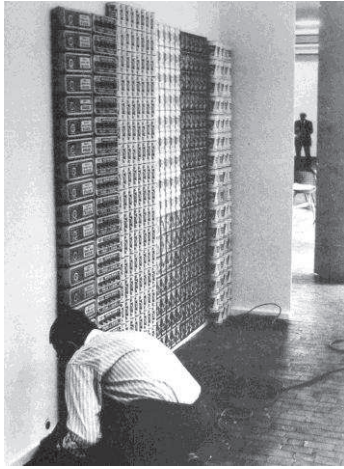
⁶⁹ *Internationale Situationniste* n° 6, agosto 1961. Trimestral. En: *Internacional Situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001, p. 217.

⁷⁰ Guy Debord, op. cit., p. 133.

Ivain Pilles, “Formulario para un nuevo urbanismo”, *Internationale Situationniste* n° 1, dic 1958. Trimestral. En: *Internacional Situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001, p. 18. Sin embargo, hay que decir que entre los situacionistas también se producen otros planteamientos en relación a la técnica. Así, por ejemplo, Ivain Pilles afirmaba: “La fase última de la técnica permite el contacto ininterrumpido entre el hombre y la realidad cósmica a la vez que elimina sus aspectos desagradables”.

N. Constant, “Sobre nuestros medios y nuestras perspectivas”, *Internationale Situationniste* n° 2, dic 1958. Trimestral. En: *Internacional Situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001, p. 59. También Constant se refiere: “La máquina es un útil indispensable para todo el mundo, también para los artistas, y la industria es el único medio que satisface las necesidades de la humanidad a escala mundial, incluyendo las necesidades estéticas. No se trata de *problemas* artísticos, es la realidad lo que los artistas ya no pueden ignorar impunemente. (...) Quienes desconfían de la máquina y quienes la glorifican manifiestan la misma incapacidad para utilizarla. (...) El trabajo maquinista y la producción serial ofrecen posibilidades de creación inéditas, y quienes sepan poner estas posibilidades al servicio de una imaginación audaz serán los creadores de mañana”.

escenifican el deseo de repetición y perpetuación del orden”⁷¹.



Maciunas, G. 1976. *Installs his work, One Year. -the residue of what he ate in one year, day after, and with relish, one hopes -* at the Akademie der Künste in Berlin. Foto Hanns Sohm, 1976. por Sohm Archive Staatsgalerie Stuttgart.

Para R. Barthes también la aparición de lo nuevo surgiría precisamente desde la desaparición del estereotipo, o de las acciones repetitivas en tanto que manifestaciones de un uso oficial del lenguaje, previsible y reglado. Vincula lo repetitivo a la lógica del poder, a lo instituido, en contraposición a la excepción, a la búsqueda del goce:

“la oposición entre lo Antiguo y lo Nuevo (la erótica de lo nuevo comenzó en el siglo XVIII. (...) todo lenguaje deviene antiguo desde el momento en que es repetido. El lenguaje encrático (el que se produce y se extiende bajo la protección del poder) es estatutariamente un lenguaje de repetición; todas las instituciones oficiales de lenguaje son máquinas repetidoras (...) el estereotipo es un hecho político, la figura mayor de la ideología. Por el contrario, lo Nuevo es el goce. (...) De esto proviene la configuración actual de las fuerzas: por un lado una chatura masiva (ligada a la repetición del lenguaje) -chatura fuera del goce pero no forzosamente fuera del placer- y por el otro un arrebatado desesperado que puede ir hasta la destrucción del discurso: una tentativa por hacer resurgir históricamente el goce reprimido bajo el estereotipo. (...) La oposición (el cuchillo del valor) no se da necesariamente entre los contrarios

⁷¹ Néstor García Canclini, op. cit., p. 65.

consagrados, nombrados (el materialismo y el idealismo, el reformismo y la revolución, etcétera) sino que se da siempre y en todos lados entre la excepción y la regla. La regla es el abuso, la excepción es el goce”⁷².

A su vez, para el psicoanalista Ehrenzweig lo que caracteriza la obra original del artista es precisamente la imposibilidad de poder ser reproducida o copiada, pues serían imposibles de reproducir aquellos mecanismos inconscientes que la han hecho posible. Así, se puede decir que para este autor la obra que lleva a cabo el artista se caracteriza por ser originaria e inimitable:

“El imitador consciente de la obra maestra no es capaz de recoger ni la caótica estructura inarticulada de la técnica ni el impacto emocional del original. Y fracasa porque reproduce mediante un esfuerzo consciente lo que el maestro ha creado inconscientemente. Cuando copia las erráticas pinceladas del original, el proceso gestalt que rige su percepción formal consciente inevitablemente enderezará o regularizará lo que ve”⁷³.

Si consideramos que tradicionalmente en el arte se ha valorado la búsqueda de la novedad, la originalidad y excepcionalidad, adquiere un significado especial el interés que algunos artistas del s. XX mostraron por lo repetitivo. Así, por ejemplo, W. Benjamin destaca el interés que mostraba E. Atget (1857-1927) por fotografiar objetos en serie en los escaparates parisinos: “Atget casi siempre pasó de largo "ante las grandes vistas y ante las que se llaman señales características"; no así ante una larga fila de hormas de zapatos”⁷⁴. Para W. Benjamin, la reproducción ponía en cuestión el carácter único de la obra de arte, su autoridad, el vínculo con la tradición cultural, su lejanía o durabilidad, en lo que denominó como pérdida de su aura, poniéndose entonces en cuestión conceptos muy ligados a la práctica artística: “creatividad, genialidad, valor imperecedero y misterio”⁷⁵.

⁷² Roland Barthes. *El placer del texto*, op. cit., pp. 53-54.

⁷³ Anton Ehrenzweig. *Psicoanálisis de la percepción artística*, op. cit., p. 72.

⁷⁴ Walter Benjamin. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Trad. Jesús Aguirre. Ed. Taurus, Madrid 1987, p. 75.

⁷⁵ Walter Benjamín. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)*, 1936). Trad. Andrés E. Weikert. Ed. Itaca, Colonia del Mar, México 2003, pp. 38-42-44-45-47-48. “Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única. (...) Sólo él, sin duda; pero lo que se tambalea con él es la autoridad de la cosa, su carga de tradición. / Se puede

Sobre esta atracción por las acciones repetitivas, resulta interesante lo que plantea J. E. Cirlot en su *Diccionario de Símbolos* se refiere al carácter *sinistro* que adquieren las imágenes repetidas, o al carácter obsesivo y patológico que por definición suelen adquirir las acciones repetitivas:

“*Multiplicidad de lo mismo*. Con cierta frecuencia, en lo excepcional, se sueña que una muchedumbre -de objetos o personas- presenta los mismos rasgos, es decir, que se constituye por la multiplicación de un sólo fenómeno en vez de por la reunión de muchos distintos. Este símbolo alude a la secreta y en el fondo terrible unidad de todo. Pues la angustia que acompaña casi siempre a este símbolo proviene de la psicología de la *repetición*, explorada por Kierkegaard, y del hecho de que, en este mundo, parece ser ley la diversificación. Dicho de otro modo, la diversidad justifica la multiplicidad. La multiplicidad monstruosa per se es la de lo mismo, imagen de ruptura, disociación, dispersión, separación. Por esta causa, es símbolo característico patológico”⁷⁶.

Algunos artistas de los 60 se plantearon realizar siempre la misma obra. Es el caso del grupo de artistas formado por Buren, Toroni, Parmentier y Mosset, cuyo planteamiento consistió en realizar siempre la misma pintura en cualquier lugar. En palabras de L. Lippard: “Diciembre, París: Buren, Toroni, Parmentier y Mosset forman un grupo basado en el principio de que cada uno de los artistas realice la misma pintura una y

resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir: lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura. Es un proceso sintomático; su importancia apunta más allá del ámbito del arte. La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación actualiza lo reproducido. (...) La liquidación del valor tradicional de la herencia cultural. (...) ¿Qué es propiamente el aura? Un entrelazado muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar. (...) Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esta rama. Con ayuda de esta descripción resulta fácil entender el condicionamiento social de la actual decadencia del aura. Se basa en dos condiciones que están conectadas, lo mismo la una que la otra, con el surgimiento de las masas y la intensidad creciente de sus movimientos. Esto es: "Acercarse a las cosas" es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo. Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción. Y es indudable la diferencia que hay entre la reproducción, tal como está disponible en revistas ilustradas y noticieros, y la imagen. Unicidad y durabilidad se encuentran en ésta tan estrechamente conectadas entre sí como fugacidad y repetibilidad en aquélla. La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo "sentido para lo homogéneo en el mundo" ha crecido tanto, que le vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único”.

⁷⁶ Juan Eduardo Cirlot, op. cit., p. 322.

otra vez en cualquier situación que se presente”⁷⁷. Esta misma autora refiere cómo algunos artistas de los 60 se sentían interesados por las acciones repetitivas y rutinarias: “Listas, diagramas, medidas, descripciones neutrales y muchas cuentas fueron los vehículos más usuales para canalizar sus preocupaciones acerca de la repetición, la presentación de las rutinas laborales y la vida cotidiana, el positivismo filosófico y el pragmatismo”⁷⁸.

Kaprow, al comentar el interés que algunos artistas de los 60 mostraron por las repeticiones de todo tipo, nos recuerda cómo pudieron llegar a adquirir valor las acciones repetidas solamente por el hecho de serlas: “There is the theory in the arts that any subject matter, if repeated enough in this way, acquires a value by dinning itself into our brains. We have lately gotten used to the application of this theory in countless quasi-hypnotic paintings, poems, dances, and musical compositions”⁷⁹.

El valor hipnótico y sugestivo de las acciones repetidas, también es señalado por McLuhan: “Porque el carácter más obvio de la imprenta es la repetición, de la misma forma que el efecto evidente de la repetición es la hipnosis u obsesión”⁸⁰.

Se pueden plantear diferentes intereses en relación a la repetición. Por ejemplo se habla de lo repetitivo en asociación con lo *irrelevante*. Es el caso, en cierta manera, de J. Cage, que comenta: “escribí a la manera de Gertrude Stein, de una forma irrelevante y repetitiva”⁸¹.

O de cómo las acciones repetitivas se pueden experimentar como consecuencia de una situación *traumática*, interpretándose entonces como un encuentro fallido con lo real. Así, refiere Foster ve en Warhol un artista especialmente interesado por las acciones repetitivas y traumáticas:

“Aquí Warhol acaba de confesar que come lo mismo todos los días desde hace veinte años (¿qué si no sopa Campbell?). (...) Para empezar, las repeticiones de Warhol no sólo reproducen efectos traumáticos; también los producen. (...) Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto

⁷⁷ Lucy R. Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op. cit., p.52.

⁷⁸ Ibid., p. 19.

⁷⁹ Allan Kaprow. “Impurity” (1963). *Essays on the blurring of art and life*, op. cit., p. 39.

⁸⁰ Marshall McLuhan, op. cit., p. 161.

⁸¹ John Cage, op. cit., 1961.

fallido, lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho debe ser repetido”⁸².

Probablemente Warhol, nos está contando su relación traumática y repetitiva con lo real, a través de las latas Campbell.

Warhol se refirió, así mismo, al carácter repetitivo del modo de vida americano: “La idea de América es tan maravillosa porque cuanto más igual es algo, más americano es. (...) porque de todos modos siempre repites tus cosas cada día, tanto si alguien te lo pregunta como si no, cualquiera que sea tu trabajo”⁸³. O de la identificación que el mismo artista llega a experimentar con este tipo de acciones repetitivas y aburridas: “I like boring things. I like things to be exactly the same over and over again”⁸⁴. Sobre la obra de Warhol, W. Wilson establece un vínculo entre sus repeticiones, su fascinación por los estereotipos y un interés por la pasividad: “Warhol approaches repetition in another way, through stereotypes. (...) and a continuing chain of impersonal operations. (...) is the mutual implication of repetition and passivity”⁸⁵.

Otra cuestión a destacar es la que plantea B. Muñoz, cuando sugiere que el objeto kitsch, en su presencia repetitiva, tiende a poner en cuestión los principios especulativos abstractos o espirituales:

“La indagación filosófica de corte idealista que trata de fijar los estilos artísticos mediante una apelación a principios abstractos especulativos o espirituales, se quiebra con la irrupción de un estilo como el que compone el Kitsch. (...) La categorización profunda de tal fenómeno se deriva del uso, y del uso redundante y repetitivo”⁸⁶.

Por otra parte, hay que señalar que una de las acusaciones que se le hizo al artista pop norteamericano R. Lichtenstein es que había copiado y usado imágenes de otros. En este sentido, M. Lobel cita la queja del historiador del arte Erle Loran, por haber

⁸² Hal Foster. *El retorno de lo real*, op. cit., pp. 133-134-136.

⁸³ Andy Warhol, op. cit., pp.112-125.

⁸⁴ Andy Warhol. Leído por Nicholas Love en la misa en memoria de Andy Warhol, St. Patrick's Cathedral, New York, 1 April 1987. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., p. 340.

⁸⁵ William Wilson. “Prince of boredom. The repetitions and passivities of Andy Warhol”. *Art and Artists*, March 1968, pp. 12-15. En: VVAA (Writings). *Pop Art, a Critical History*, op. cit., pp. 291-292.

⁸⁶ Blanca Muñoz, op. cit., p. 260.

Lichtenstein copiado uno de sus diagramas en la realización de una de sus pinturas:

“The art historian Erle Loran was probably Lichtenstein's most vocal critic in the early 1960s. (...) that Pop (as represented by Lichtenstein's work) was not art because it did not embody the principle of *transformation*. (...) For example, his Art News article "Pop Artists or Copy Cats?" (...) "it was copied from my drawing titled Diagram. It appears on page 85 of my book *Cézanne's Composition*. Very well copied too, I must admit”⁸⁷.

También es posible asociar la repetición con una actitud obsesiva, inexpresiva y falta de interés, carente de referentes. Así, considera R. Krauss la obra de S. Le Witt:

“El tipo de idea que inevitablemente utiliza es subversiva; remite al desinterés del interés, a los engranajes de una máquina desconectada de la razón. (...) Le Witt no hace más que inaugurar las manipulaciones estéticas de un nominalismo disparatado. (...) La forma de expresión de esta generación se convirtió en la ausencia de expresión, la mirada fija, el discurso repetitivo e inflexible. (...) Fue una década extraordinaria en la que proliferaron los objetos dispuestos en cadenas aparentemente infinitas y obsesivas, cada uno de ellos en correspondencia con otro: una cadena en la que todo estaba vinculado a todo, pero en la que nada era referencial”⁸⁸.

En relación al arte mínimo, F. Pérez Carreño se refiere al serialismo, presente en la obra de algunos autores, como un interés por lo absurdo: “Baste decir por ahora que la serialidad del mínimo, como la de gran parte del arte conceptual, es básicamente absurda”⁸⁹.

Otra manera de interesarse por la repetición nos la propone R. Long; el desinterés por la imagen original le lleva hacia formas e imágenes comunes, presentes y repetidas a lo largo de la historia del arte (por ejemplo, los círculos):

“R.L.: There are a lot of things theoretical and intellectual to say about lines

⁸⁷ Michael Lobel. *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art*. Yale University Press. New Haven & London 2002, pp. 108-109.

⁸⁸ Rosalind E. Krauss, op. cit., pp. 270-272.

⁸⁹ Francisca Pérez Carreño, op. cit., pp. 49-50.

and circles, but I think the very fact that they are images that don't belong to me and, in fact, are shared by everyone because they have existed throughout history, actually makes them more powerful than if I was inventing my own idiosyncratic, particular Richard Long-type images. I think it cuts out a lot of personal unwanted aesthetic paraphernalia. (...) R.L.: so the circles stay the same in the different places”⁹⁰.



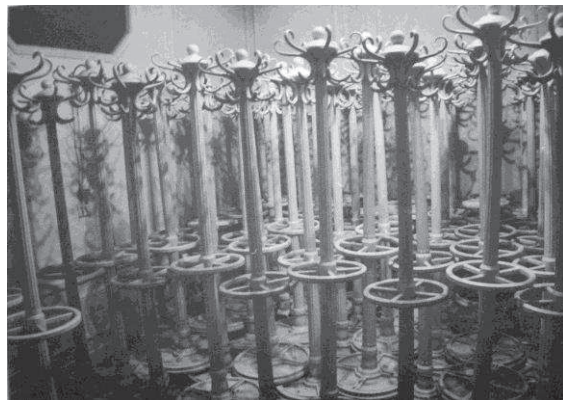
Arman. 1963. *Birth Control*. Acumulación de muñecas en maleta de madera. 153 x 118 x 28 cm. Galerie Natalie Seroussi París.



Arman. 1962. *Madison Avenue*. Zapatos de señora en caja de madera, Frank Stella, New York.



Kaprow, A. 1960. *Garage Environment*. New Forms, New Media II Marta Jackson Gallery.

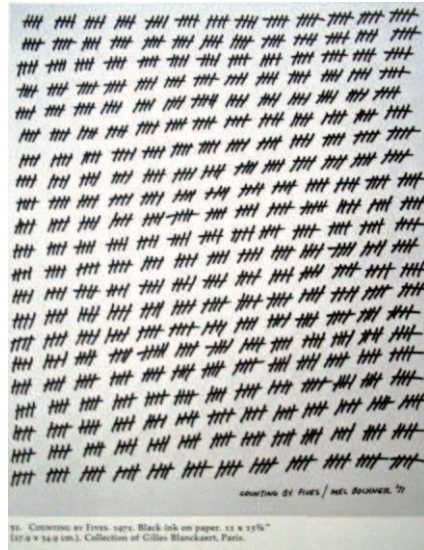


Arman. 1959. *Fleurs*, Environment de percheros en acumulación. Nice. Obra destruida.

⁹⁰ “An interview with Richard Long by Richard Cork”. Broadcast *Third Ear*, BBC Radio 3, viernes 28 octubre 1988. Producida por Judith Bumpus. En: VVAA. *Richard Long. Walking in circles*, op. cit., p. 250.



N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 5*. Fine Arts Gallery University of British Columbia.



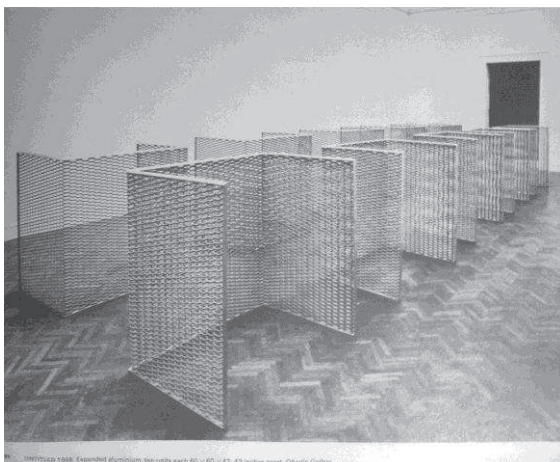
Beuchner, M. 1971. *Counting by fives*. Tinta china sobre papel. 11 x 13 3/4 pulgadas. Colección de Gilles Blanckoert, Paris.



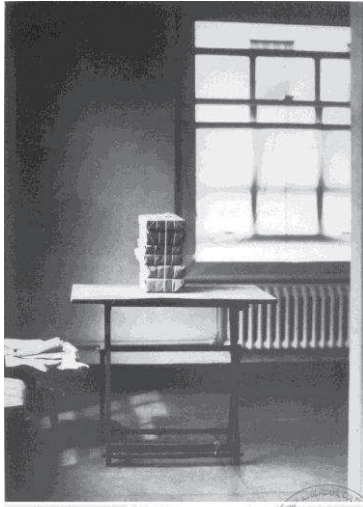
N. E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 6*. Fine Arts Gallery. University of British Columbia.



Ruscha, E. 1974. *Standard*. Colección privada



Morris, R. 1968. *Expanded aluminium*. Diez unidades, cada una 60 x 60 x 42,42 pulgadas. Oberlin Gallery.



Norman, Dorothy. 1940. *An American Place Window*.
Mesa de trabajo con libros. New York.



Warhol, A. 1964. *Untitled (Unique Campbell's Soup Box)*.
Pintura de polímero sintético y lápiz sobre madera, 22 x 151/2 x 153/4.
The Estate of Andy Warhol.

3.2.3. Automatismo y producción. Un arte programado

“Se las denominará sociedades programadas si se intenta definir las ante todo por la naturaleza de su modo de producción y de organización”.

(A. Touraine)⁹¹

“Pero no fue él (el flâneur) quien tuvo la última palabra, sino Taylor, que hizo una consigna de su “abajo el callejeo”.

(W. Benjamin)⁹²

El sociólogo francés A. Touraine sugiere que en las sociedades postindustriales ya no predominan los procesos de acumulación, sino que se han transformado en sociedades de programación: “Mucho más importante es subrayar que las sociedades industriales avanzadas ya no son sociedades de acumulación, sino sociedades de programación”⁹³.

En el proceso de creación del apilamiento no se produce una confrontación con el material; por el contrario, lo que predomina es la ideación o concepción previa. Este tipo de obras ha sido estudiada por el historiador del arte J. Meyer: “Of an art generated by ideas. (...) art could indeed exist as an idea prior to (or without) taking physical shape”⁹⁴. Así, los apilamientos podrían entenderse en tanto que obras programadas.

En este sentido, resulta interesante comprobar que artistas como Sol Le Witt, Lichtenstein o Warhol, empiezan a asimilar la programación como un elemento fundamental en el proceso de realización de sus obras, en la medida en que van dejando de lado lo imprevisto y azaroso.

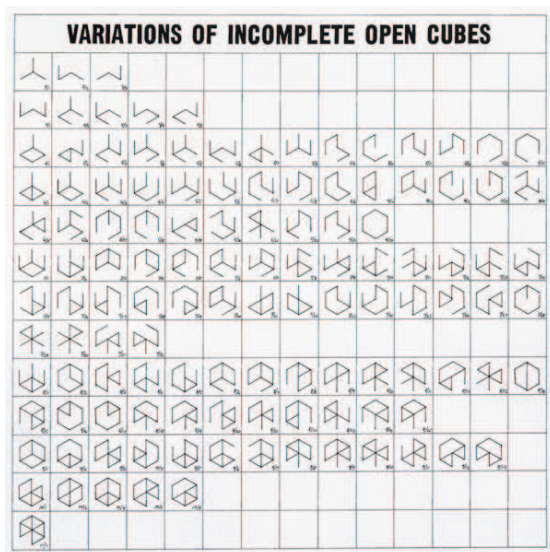
Así, por ejemplo, Sol Lewitt en una de sus obras *Variations of incomplete open cubes*, nos muestra las posibles variaciones de un cubo. Se plantea cuántas variaciones de un cubo incompleto abierto formado por aristas, son posibles para que siga identificándose como tal al quitarle algunas de sus aristas. En total, plantea 122 cubos abiertos, pudiendo tener de tres a once aristas. Así, nos muestra todas las posibilidades en relación a la cuestión planteada, no dejando ninguna imprevista, fuera de nuestro control. Así, el arte programado que nos propone ha abandonado todo carácter fortuito, de encuentro o hallazgo, que pudiera surgir durante el proceso creativo. Por el contrario, el encuentro azaroso no contempla todas las posibles opciones, pues siempre hay algo inesperado que pudiera surgir y que, por tanto, permanece oculto.

⁹¹ A. Touraine, op. cit., p. 5.

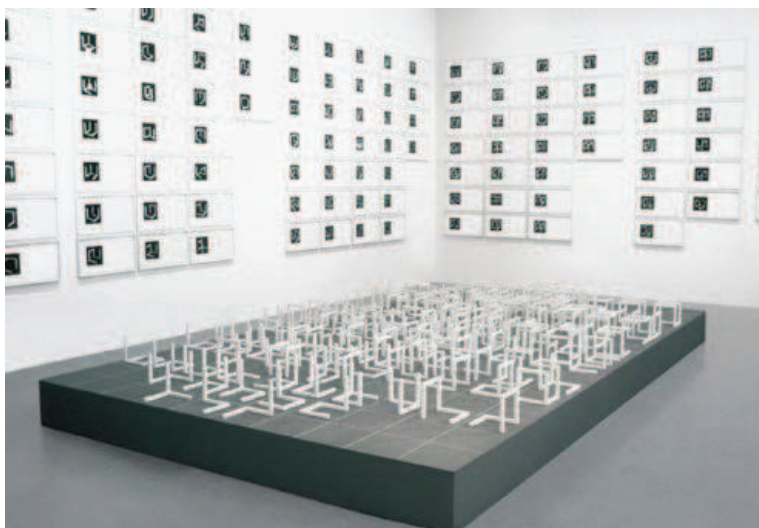
⁹² Walter Benjamin. *Iluminaciones II*, op. cit., p. 70.

⁹³ A. Touraine, op. cit., p. 48.

⁹⁴ James Meyer, op. cit., p. 178.



Lewitt, Sol. 1974. *Variaciones de cubos abiertos incompletos*.



LeWitt, Sol. 1974. *Todas las variaciones de cubos abiertos incompletos*. Esculturas de madera con pintura blanca (122 piezas) Cada pieza: 20,3 cm. cuadrados de 8 "cuadrados. fotografías enmarcadas y dibujos (131 piezas), cada pieza: 66 x 35,6 cm 26 x 14 "Base: 30,5 x 304,8 x 548,6 cm 12 x 120 x 216 ". Galería Saatchi.

Por otra parte, durante este período se desarrollan teorías estéticas y de la comunicación que pretenden un análisis exhaustivo de la obra de arte en tanto que acción comunicativa compleja, perfectamente medible. Se puede citar, en este sentido, a autores como A. Moles y M. Bense, sobre quienes O. Calabrese sugiere:

“Como actividad comunicativa está sujeta a ser medible por medio de las mismas leyes que dirigen la transmisión mecánica de información (la teoría de la información, elaborada entre otros aspectos científicos relativos a las

máquinas). Según Moles, todo eso también puede ser aplicado a los aspectos de la actividad humana que parecen menos sometidos a reglas, como el desarrollo de la propia percepción del mundo, como la actividad estética. (...) y expone como preocupación de fondo la de cuantificar numéricamente el cociente de originalidad de la obra y su *apertura*. (...) Según Bense, la estética moderna debe ser *galileana*, independiente como campo de investigación, basada en la verificación objetiva de la *realidad estética*, tendente a comunicar una detallada descomposición de lo real en los valores numéricos que se obtienen con la medición. (...) Bense muestra también de qué manera se puede dar cuenta de una obra en forma matemática”⁹⁵.

Sin embargo, considero que el interés de Sol Le Witt no va en esta dirección. Por el contrario, autores como R. Arnheim muestran su oposición hacia esta matematización del arte, a la que alude O. Calabrese: “Como es obvio, los intentos de *matematización* del arte siempre han tenido duras oposiciones. Entre otras, vale la pena señalar la de Arnheim”⁹⁶. Arnheim entiende que el proceso creativo escapa a cualquier tipo de previsión, siendo sus constituyentes fundamentales el encuentro, el hallazgo, las posibles direcciones que pudiera ir tomando la obra:

“Arnheim propone, entonces, estudiar mejor y a fondo los conceptos de orden y desorden y de verificar sus consecuencias respecto a la noción de estructura. Pero entonces, Arnheim vuelve a su concepción clásica de la creatividad artística, fundada sobre bases psicológicas, sobre la estructuración del pensamiento visual. La consecuencia obvia es que el arte escapa a cualquier intento de previsión y de regulación *exacta*”⁹⁷.

Y es precisamente frente a esta concepción tradicional de la obra de arte (como la que plantea y defiende Arnheim), que surgen obras como la de Sol Le Witt, en donde ha desaparecido cualquier elemento imprevisto o azaroso, pero no en la medida en que tengan que ser entendidas en tanto que mera matematización de la obra de arte.

⁹⁵ Omar Calabrese, op. cit., pp. 98-99-100-101.

⁹⁶ Ibid., p. 102.

⁹⁷ Ibid., p. 102.

Este interés por desarrollar un arte programado también se encuentra en los artistas pop. Se puede decir que los artistas Rosenquist o Lichtenstein realizan un arte programado por cuanto saben de antemano, antes de la finalización de la pintura, como será el resultado. En palabras de Lichtenstein:

“I want my painting to look as if it had been programmed. I want to hide the record of my hand”⁹⁸.

“I think the meaning of my work is that it's industrial”⁹⁹.

A su vez, Rosenquist sugiere: “I have an idea what I want to do, what it will look like when I want it finished - in between is just a hell of a lot of work”¹⁰⁰.

A Warhol le gustaba que le dijeran exactamente lo que tenía que hacer cuando trabajaba como publicista: “Me encantaba trabajar cuando trabajaba en arte comercial y me decían qué hacer y cómo hacerlo y tu única obligación era la de corregir y ellos te decían sí o no”¹⁰¹. Palabras que claramente contrastan con las que plantea Rauschenberg, quien (según indica), cuando trabajaba no sabía en absoluto lo que estaba haciendo: “I never know what I'm doing... If you know something you have a responsibility”¹⁰². También J. Cage considera que el artista no sabe lo que hace: “Estamos en la envidiable situación de no saber lo que hacemos”¹⁰³.

Se puede decir que, a diferencia de Rauschenberg y Cage, los artistas Lichtenstein, Warhol y Rosenquist sabían de antemano absolutamente lo que estaban haciendo.

En este punto es preciso señalar la posible diferencia y modificación que se plantea entre estos modos de hacer. Los filósofos G. Deleuze y F. Guattari también lo plantean en términos parecidos: “En una palabra, cuando reducimos la producción deseante a un problema de fantasma, nos contentamos con sacar todas las consecuencias del principio idealista que define el deseo como una carencia, y no como producción, producción

⁹⁸ Barbara Haskell, op. cit., p. 81.

⁹⁹ G. R. Swenson. “What Is Pop Art?” (1963). Entrevista con Roy Lichtenstein. *Art News* 62, n° 7. November 1963, pp. 25-27-60-64.

¹⁰⁰ G. R. Swenson. “The F-III: an in interview with James Rosenquist” (1965). *Partisan Review* 32, n° 4, otoño 1965, pp. 589-601.

¹⁰¹ Andy Warhol, op. cit., p. 105.

¹⁰² Barbaralee Diamonstein (ed.). *Inside New York's Art World: Robert Rauschenberg and Leo Castelli*. Entrevista con Robert Rauschenberg. Grabado en cooperación con the New School for Social Research, New York, 1977. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., p. 322.

¹⁰³ John Cage, op. cit., p. 101.

industrial”¹⁰⁴. Resulta interesante la afirmación de estos autores, pues entienden que el deseo se nos manifiesta como productor de objetos, y no como carente de ellos. Se podría pensar que la acumulación, que antepone el hallazgo, el feliz encuentro azaroso, entiende el deseo al carecer de objeto, al ansiar encontrarlo en el desarrollo de la obra.

Sin embargo, el apilamiento actúa de diferente manera, pues no carece de objeto sino que (como afirman Deleuze y Guattari) lo produce. Los artistas anteriormente mencionados lo expresan claramente, ellos no esperan que aparezca nada, sino que saben de antemano lo que va aparecer, el cambio es más que significativo. Parece necesario volver a las palabras de Deleuze y Guattari:

“Clément Rosset dice acertadamente: cada vez que insistimos sobre una carencia de la que carecería el deseo para definir su objeto, "el mundo se ve doblado por otro mundo, gracias al siguiente itinerario: el objeto falta al deseo; luego el mundo no contiene todos los objetos, al menos le falta uno, el del deseo; luego existe otro lugar que posee la clave del deseo (de la que carece el mundo)". (...) Si el deseo produce, produce lo real. Si el deseo es productor, sólo puede serlo en realidad, y de realidad. (...) El deseo no carece de nada, no carece de objeto. (...) Por ahí, Reich pensaba superar la alternativa del mecanicismo y del vitalismo”¹⁰⁵.

3.2.4. Un sistema modular en filas y columnas

“A una sociología del mueble la sucede una sociología de la colocación”.

(J. Baudrillard)¹⁰⁶

Según A. Touraine, la sociedad postindustrial se caracterizaría, entre otras cosas, por una creciente movilidad social que tendería a anular los particularismos sociales: “Los particularismos de la vida privada, de las sociedades locales, de los géneros de vida, se ven penetrados y destruidos por una creciente movilidad geográfica social”¹⁰⁷; movilidad social que podríamos relacionar con una sociología de la colocación (tal y como propone

¹⁰⁴ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., p. 33.

¹⁰⁵ Clément Rosset. *Logique du pire*, P.U.F. (Ed. Barral, 1976), 1970, p. 37. En: Ibid., pp. 33-34-301.

¹⁰⁶ Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*, op. cit., p. 25.

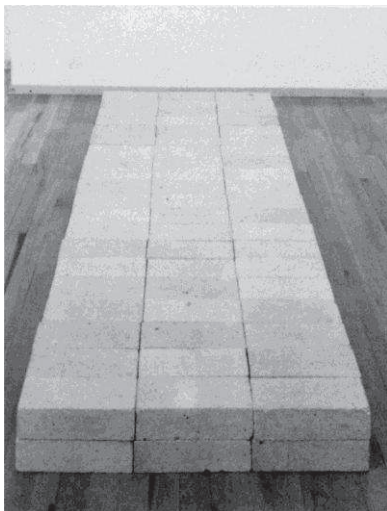
¹⁰⁷ Alain Touraine, op. cit., p. 7.

Baudrillard), referida a la constante resituación y cálculo de los elementos que la componen.

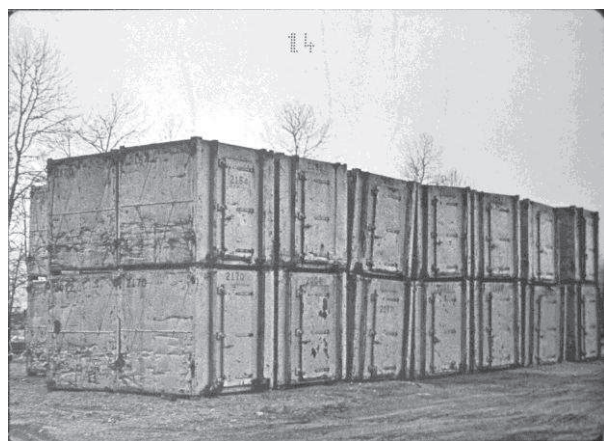
En términos similares se refiere F. Pérez Carreño a los artistas minimal: “El artista minimal no compone, coloca”¹⁰⁸; se produce un cambio entre un modelo compositivo que funciona por acumulación y otro modelo que funciona por manipulación constructiva (referida a la que llevan a cabo los artistas minimal): “Además su unidad no resulta de un trabajo artístico entendido al modo tradicional, como el oficio que consiste en dar a cada elemento un lugar en el todo, y no por acumulación, sino por manipulación constructiva. Es más, este oficio manual se reduce al mínimo”¹⁰⁹.

Los elementos que colocan los artistas minimal, suelen ser iguales, dispuestos juntos unos detrás de otros, sin las matizaciones tradicionales de la composición artística. A propósito de la obra de André, Pérez Carreño señala:

“*Pirámide y Pozo* exhiben además la forma minimal de composición, colocar una cosa idéntica junto a otra. (...) Pero colocar en fila no es una acción sujeta a las matizaciones del dibujo. Este trabajo de poner y colocar es el que se reconstruye en la experiencia de la obra sin ser subsumido en una forma en la que se olvida el proceso. En una serie, la acción artística consiste en poner o poner en fila”¹¹⁰.



André, C. 1966. *Equivalente I*. Obra destruida. New York.



N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles*. N°14. Fine Arts Gallery University of British Columbia.

¹⁰⁸ Francisca Pérez Carreño, op. cit., p. 138.

¹⁰⁹ Ibid., p. 33.

¹¹⁰ Ibid., pp. 35-138.

Así mismo, estos elementos pueden ser intercambiables, colocados y recolocados, sin que el aspecto de conjunto cambie en absoluto. El artista norteamericano C. André, acerca de los trenes que observaba desde su lugar de trabajo, decía que si los vagones se intercambiaban de lugar, el aspecto del tren seguía siendo el mismo: “Andre later recalled that during his year as a freight fashion on the Pennsylvania railroad (1960-64), he manipulated chains of cars in a similar fashion. Each wagon was a standard unit to be combined with other units; the train had a definite form, yet was disordered within”¹¹¹.

Esta intercambiabilidad también se aleja del interés compositivo, desde el momento en que ninguna parte se caracteriza por ocupar un lugar determinado, no estableciéndose relaciones entre elementos que en principio son idénticos. Así lo considera el crítico de arte D. Bourdon:

“confirmed him in his use of regimented interchangeable units. Because any part could replace any other part, the materials did not lend themselves to relational structures. In refusing to determine the mutual relations of forms, he suppressed his desire to compose -leaving the pursuit of *dynamic rhythms* to others sculptors”¹¹².

A su vez, los elementos apilados pueden verse sometidos a un continuo movimiento de colocación y recolocación; pero es un movimiento sistematizado, previsto y organizado. Así, por ejemplo, los ladrillos de André eran transportados, guardados y apilados entre exposición y exposición. En este sentido, se puede decir que su obra se adaptaba mejor a la dinámica de la galería, pues se tenía que esforzar menos a la hora de colocarla, guardarla o recogerla.

¹¹¹ James Meyer, op. cit., p. 189.

¹¹² David Bourdon. “The razed sites of Carl Andre”. *Artforum*, October, 1966. En: Gregory Battcock (ed.). *Minimal art. A critical anthology*. Ed. E.P. Dutton & Co., INC. New York 1968, p. 104.

3.3. Montones

3.3.1. Lo dejado

Recuerdo que uno de los juegos preferidos entre los compañeros de mi clase (yo tendría unos 11 años) consistía en gritar ¡al montón! Resulta que alguien por cualquier circunstancia estaba en el suelo, y al grito todos se iban tirando, unos encima de otros, por lo general en el fondo de la clase, hasta formar un montón; los de abajo eran los que peor lo pasaban, pero aún así participaban con entusiasmo. Luego me he enterado de que en Valencia también los niños juegan a esto (yo vivía en Bilbao), y se le llama el montanet. ¿Podría tratarse de un juego infantil presente en diferentes lugares?, habría que verlo.

Según la crítica de arte S. Boettger, después de la segunda guerra mundial algunos artistas comienzan a realizar *montones*. Entre ellos cabe destacar al artista japonés Kazuo Shiraga, miembro del gutai group, que posteriormente influirá en artistas como M. Merz y M. Pistoletto. Estas “realizaciones” se caracterizan por estar compuestas de material disgregado, así como por su anti-formalismo y primitivismo:

“The procedure of piling earth into a mound is a structurally primitive, thus basic, mode of handling loose material composed of minuscule particles of earth or grains of sand, and in the period since World War II several other artists independently used it to create expressive, anti-formalist work. (...) Kazuo Shiraga was particularly known for his work with mounds of earth. (...) Shiraga made two heaps [montones] of mud, one round, the other oval”¹¹³.

Los montones surgen porque el material es dejado sobre el suelo, jugando la fuerza de la gravedad un papel fundamental en el proceso de realización. Podemos considerar que no se plantean desde una intención activamente constructiva. Uno de los artistas de los 60 que empleó la fuerza de la gravedad para la realización de algunas de sus obras, fue el norteamericano R. Morris, quien sugiere que en este tipo de obras predomina la

¹¹³ Suzaan Boettger, op. cit., p. 136.

indeterminación de las formas, así como la no utilización de instrumentos en su realización:

“En algunos casos, estas investigaciones se desplazan de la elaboración de las cosas a la elaboración de los propios materiales. A veces se realiza una manipulación directa de un determinado material sin utilizar instrumento alguno. En estos casos, las consideraciones sobre la gravedad resultan tan importantes como las consideraciones sobre el espacio. El interés por la materia y la gravedad como medio conduce a formas que no han sido proyectadas de antemano. Las consideraciones sobre la ordenación son necesariamente casuales e imprecisas y no se les da excesiva importancia. Un amontonamiento aleatorio, un hacinamiento descuidado, un modo de colgar dan su forma pasajera al material. El azar es aceptado y la indeterminación está implícita, ya que una reordenación conducirá a otra configuración. El desinterés por unas formas y unos órdenes duraderos preconcebidos para las cosas es una afirmación positiva. Forma parte de la negativa de la obra a seguir una forma estética enfrentándose a ella como un fin prescrito”¹¹⁴.

La historiadora del arte A. Fernández Polanco entiende que R. Morris concibe el trabajo desarrollado por los artistas anti-forma, desde el interés por las formas esparcidas, donde la gravedad ocupa un papel fundamental dentro del proceso creativo. Y es así que comienzan a desentenderse del mero interés por el desecho o la estética de la confusión, más ligada, se podría decir, a la acumulación:

“Para Morris, la anti-forma no tiene que ver especialmente con una poética del desecho que celebre la ceremonia de la confusión y el desorden, sino que haga alusión a una serie de operaciones que den cuenta de la fuerza de la gravedad en el trabajo de las formas esparcidas: "apilamiento aleatorio, amontonamiento desordenado, suspensión”¹¹⁵.

¹¹⁴ Robert Morris. “La antifoma”. *Artforum*, Vol. 6, nº 8 Abril, 1968, pp.33-35. En: Richard Armstrong, Richard Marshall, op. cit., p. 56.

¹¹⁵ Aurora Fernández Polanco, op. cit., p. 66.



Morris, R. 1969. *Untitled*. Tierra, antracita y amianto. Fotografiado durante la Recepción de apertura en la Andrew Dickson White. February 1969. Museum of Art, Cornell University.



Morris, R. 1968. *Earthwork*. Earth grease peal mass, brick, steel, cooper, aluminium, brass, zinc, and felt, approximately, 12 feet in día meter.



Spoerri, D. 5 mars 1963. *Diner de prison à la Galerie J.*

Entre los antecedentes de este tipo de creaciones, se podría mencionar *Cría de polvo*¹¹⁶, una obra en la que Man Ray fotografía el polvo que se había ido depositando durante meses en *El gran cristal* de M. Duchamp. Para que se fijara el polvo, Duchamp había aplicado barniz a la superficie: “La acumulación de polvo es una especie de índice físico del paso del tiempo. Duchamp denomina a esa acumulación *Cría de polvo* (*Elevage de poussière*)”¹¹⁷.

El polvo depositado, aparece en la obra del artista norteamericano Alex Hay en 1969, quien plantea dejar un trozo de fieltro sobre un tejado para que vaya recogiendo todo lo que en él se va depositando: “Colocaré un trozo de papel de filtro químico de 1,5 x 1,5 m en el tejado del edificio en el nº 27 de Howard Street, Manhattan, durante las 24 horas del jueves 13 de marzo, para ver lo que acumula”¹¹⁸.

También el artista Barry Le Va se interesa por este tipo de amontonamientos; en una de sus obras destaca el carácter diminuto del polvo utilizado que se va amontonando

¹¹⁶ Man Ray. *Cría de polvo* (1920), foto en blanco y negro, 24 x 30,5 cm. París, Musée National d'Art Moderne, Centr George Pompidou.

¹¹⁷ Rosalind E. Krauss, op. cit., p. 216.

¹¹⁸ L. Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op. cit., p. 131.

en un lugar de la estancia: “And it diminishes the material aspect. Anyway, this concern with scale and residue drift eventually led to a piece called *6 Blown Lines (Accumulation Drift)*, (...) The final state of the piece consisted of a progressive accumulation of dust towards the far end the space. I consider it an important piece”¹¹⁹.



Oppenheim. 1968. *Gallery Decomposition*. Modelo a escala: madera, cemento, yeso. 18 x 24 x 30 pulgadas.



Oppenheim. 1968. *Gallery decomposition*. Cemento y yeso.

Se puede decir que este tipo de obras conserva un aspecto de no intervención del autor, como señala el crítico de arte D. Mc Gill al considerar que tienen una doble lectura: por un lado parece que ha intervenido la mano del hombre en su realización, por otro conservan un aspecto natural: “The art played hide-and-seek with nature: a mound looked natural from one angle, manmade from another. This curious intermingling of man and nature in the landscape was constantly engaging, puzzling, pleasing”¹²⁰.

Así, por ejemplo, en una de sus obras el artista norteamericano Rafael Ferrer deposita sobre el suelo de la galería Leo Castelli un montón de hojas. Durante el mes de otoño, con frecuencia nos encontramos en la calle montones de hojas que la naturaleza ha dejado caer. Se acentúa sobre esta obra el carácter de no intervención, en función de las connotaciones que este material lleva asociado.

También el artista R. Long se interesa por una no intervención, manipulación ni desarrollo de destrezas en el uso de los materiales. Según relata el autor, para la realización de algunos de sus trabajos, lo único que tiene que hacer es poner piedras dentro de un círculo; ir más allá sería empezar a manipular el material:

“Yes. All I have to do is bring them together into a circle. That's enough.

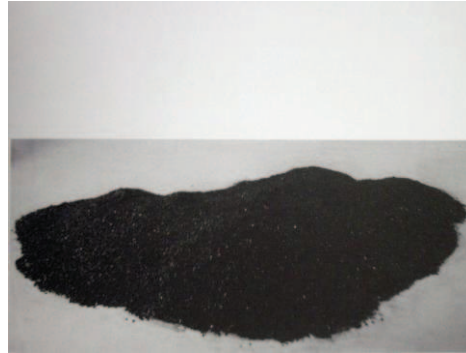
¹¹⁹ Barry Le Va. "Barry Le va:... a continuous flow of fairly aimless movement". Entrevista con Liza Bear, op. cit., p. 614.

¹²⁰ Douglas C. Mc Gill. *Michael Heizer. Effigy Tumuli*. Harry N. Abrams, INC. Publishers, New York 1990, p. 12.

Anything more and you're starting to change and manipulate the whole thing. (...) I use stones because (...) without being anything special, so common that you can find them anywhere. (...) I don't have to have a special skill or talent for using them. (...) I am not interested in representational art - that's art history”¹²¹.



Ferrer, Rafael. 1968. *Leaf Piece*. Gallery Leo Castelli, New York.



Venet, B. 1963. *Tas de Charbon*. Sin dimensiones específicas.

En otro orden de cosas, si, tal y como propone Baudrillard, pudiéramos asimilar la retención a la acumulación: “constituye, por relación a esta última, una regresión hacia la etapa anal, que se traduce en conducta de acumulación, de orden, de retención regresiva”¹²²; podríamos entender los montones como una forma de deposición, de todo lo que se ha ido reteniendo o acumulando.

Así, en la medida en que el montón se deposita y se deja, se caracteriza fundamentalmente por estar situado en la horizontal. A ello se refiere J. Meyer al establecer una relación entre este interés por la horizontalidad, que atribuye a determinadas obras de André, y lo escatológico:

“Much of Andre's early work bears out this equation of horizontality and baseness: the so-called *Pizzas* -heaps of cement, metal, crockery, and glass- and many (but not all) of the cement *Dog Turds*, both 1961-62. In 1966 Andre devised two scatter works, and in 1967 he created a pile of sand at the Museum of Contemporary Crafts, *Grave Site*, under a stairwell. Making plain this association of horizontality, anti-form, and the scatological”¹²³.

¹²¹ Anne Seymour. Conversación con Richard Long, verano de 1990. En: VVAA. *Richard Long. Walking in circles*, op. cit., p. 19.

¹²² Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*, op. cit., p. 99.

¹²³ James Meyer, op. cit., p. 192.



André, C. 1962. Piezas de cemento Portland en el estudio de Carl Andre.



Maciunas, G. 1976. George preoccupied with Excreta Fluxorum (yes those are elephant droppings in foreground) at the Academia der Künste in Berlin. Foto Larry Miller.



Marioni, Tom. 1970. *Piss Piece*, IN Sound Sculpture As, Museum Of Conceptual Art, Allan Fish. *The sound pitch went down as the Walter level went up; a hidden element was that I drank beer all afternoon.*

3.3.2. En relación a lo sublime, lo recogido, móvil, trabajado...

“Otros artistas se preocupaban más de dejar que fueran los materiales, más que los sistemas, los que determinarían la forma de su obra, lo que se reflejó en la cantidad de *montones* temporales de materiales que aparecieron por todas partes alrededor de 1968 (los realizaron, entre otros, André, Baxter, Beuys, Bollinger, Ferrer, Kaltenbach, Long, Louw, Morris, Nauman, Oppenheim, Saret, Serra, Smithson)”.

(L. Lippard)¹²⁴

“The *boring*, like other *earth works*, is becoming more and more important to artists. Pavements, holes, trenches, mounds, heaps, paths, ditches, roads, terraces, etc., all have an esthetic potential”.

(R. Smithson)¹²⁵

Las cuestiones que pueden encontrarse asociadas a los montones son diversas. Así, por ejemplo, se puede hablar de la relación entre el montón, la montaña y el sentimiento de lo sublime que ésta lleva asociado. El montón se nos aparecería como una montaña a escala, de menor categoría, algo semejante a lo que plantea David Hume en 1741 (filósofo inglés 1711-1776), cuando compara la montaña con la obra de un gran poeta y el montón de arena con la obra de un poeta menor, destacando su escaso valor estético. Como comenta A. C. Danto:

“Hablando al doctor Johnson, su contemporáneo, Hume señala que "estamos aptos para llamar bárbaro a cualquier cosa que se aparte notoriamente de nuestro gusto y comprensión" (...). Pero entonces, anota, el sentido común señalaría también como absurdo sostener que una obra como la del poeta Ogilby sea igual a la de Milton -afirmación, replica Hume, tan extravagante como decir que un montón de arena es tan alto como el monte Tenerife-. Y si alguien persiste con juicios y preferencias estéticas falsas, eso manifiesta cierta falta de delicadeza en el gusto, y lo que es más importante, una defectuosa educación de éste”¹²⁶.

¹²⁴ Lucy R. Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op. cit., pp. 33-34.

¹²⁵ Robert Smithson. “Towards the Development of An Air Terminal Site”, op. cit., p. 44.

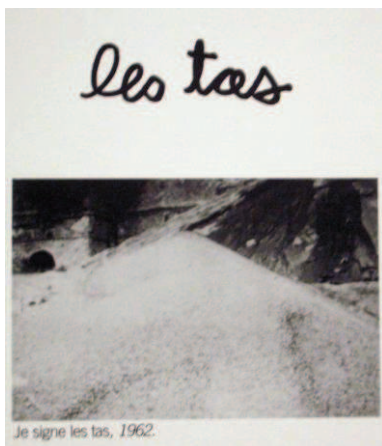
¹²⁶ David Hume, “Of the Standard of Taste”, *Essays, Literary, Moral, and Political*. (1ª ed. Edimburgo, 1741). Ward, Lock, Londres 1898, pp. 134-149. (Ed. española: *La norma del gusto y otros ensayos*. Península, Barcelona 1998). En: Arthur C. Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. (After the End of art)*. Princeton University Press 1997). Trad. Elena Neerman. Ed. Paidós, Barcelona 2002, pp. 132-133.

Así, parece que los artistas de los 60 tenderían a identificarse más con los montones de arena, con los poetas menores, que con las montañas, los grandes poetas.

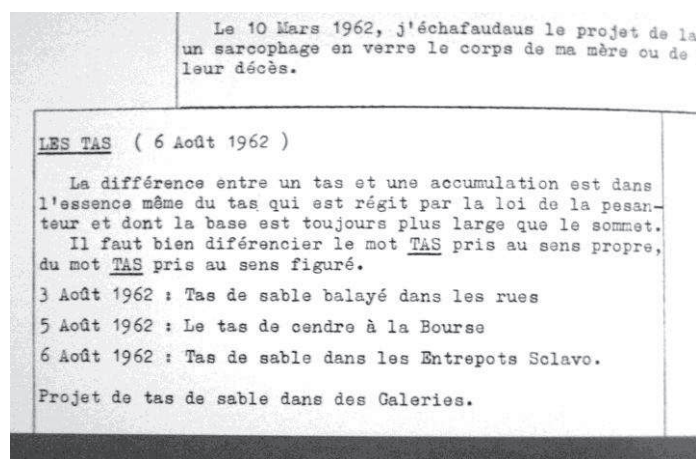
La montaña y el montón se pueden encontrar asociados con cierta idea de lejanía, de distancia; el montón es principalmente observado, contemplado, permaneciendo a cierta distancia mental. La acumulación, por el contrario, nos podía llegar a envolver, estaba más próxima. A su vez, el montón se puede pensar como lo recogido (en el más amplio sentido de la palabra), en relación a lo que antes estaba disperso.



N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 2*. Fine Arts Gallery University of British Columbia.



Vautier, B. 1962. *Je signe le tas*. Montón de arena.



Vautier, B. 1962. *Les Tas*.



Benglis, Lynda. 1969. *Quartered Meteor*.



N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 40*. Fine Arts Gallery University of British Columbia.



Heizer, M. 1971. *Dragged Mass Displacement*. Granith, earth, 30 tn granite mars 8,23 x 1,37 x 1,22 metres displaced 300 tons of earth, depression: 30 metres long and 0,75 metres deep, temporary installation at Detroit Institute of Arts, Detroit.



N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 19*. Fine Arts cables, Gallery University of British Columbia.

Se podría plantear un paralelismo entre el recogimiento y la labor que lleva a cabo el encargado de la limpieza, quien mantiene con frecuencia una actitud neutra, concentrado en su trabajo, limitándose a hacer lo que tiene que hacer. Considero que los montones participan de esta neutralidad y distanciamiento.

Por otra parte, por lo general los montones aparecen conformados en base a un determinado tipo de material, materia u objetos (neumáticos, arena, carbón, tornillos, grava...); es habitual que se nos presenten en conjuntos homogéneos, estableciéndose un principio de ordenación y clasificación.

Aunque con el montón se produce un agrupamiento, los elementos que lo constituyen están dispuestos de manera aleatoria, al margen de cualquier ordenación o pretensión compositiva. El artista francés B. Venet cuenta que un día mientras conducía

vió un montón de grava a un lado de la carretera. Se paró para observarlo, interesándose por la forma indeterminada del material con que estaba hecho, destacando la ausencia de composición; el mismo montón podría encontrarse en cualquier otro lugar y tiempo. El crítico de arte R. C. Morgan relata la experiencia de B. Venet:

“While driving in down-town Nice one afternoon, he saw a gravel and tar pile along the side of the road that was going to be used for road repairs. He was so inspired as to stop his car and examine the material more closely. He liked the fact that the shape of the material was indeterminate. The gravel and tar mixed together by the side of the road had an amorphous order. The material determined its own form. There was no imposed composition. It was sculpture without a base and without a fixed form; it could exist anywhere at any time. Later, Venet translated his initial *Gravel and Tar Pile* (1963) as *Charcoal Pile* (because the charcoal was lighter and easier to manage in an installation while accomplishing the same idea)”¹²⁷.

En otro orden de cosas, observando la fotografía que realizó R. Capa, en la que aparecen campesinos situados tras un montón de grano (durante la Guerra Civil española), podemos pensar una posible vinculación entre los montones y el trabajo; los que podemos observar en las obras, las labores del campo, etc.... Esta idea, lógicamente, contrasta con el carácter contemplativo que, en otros casos, se les pudiera encontrar asociado (en relación al montón Zen, al montículo sagrado).

Otra cuestión que parece necesario señalar es su posible carácter móvil (a diferencia lógicamente de la montaña). En la película de C. Chaplin, *La quimera del oro*, el protagonista quita el montón de nieve que está delante de una vivienda a cambio del dinero que le da su propietario; mientras la quita, va creando otro montón frente a la vivienda de al lado; montón que a su vez retirará, nuevamente a cambio del dinero que le da el otro propietario, terminando depositándolo en la otra vivienda de al lado. Carácter móvil y efímero mientras que la montaña, por el contrario, permanece.

¹²⁷ Robert C. Morgan. *Bernar Venet*, op. cit., p. 30.



Chaplin, Charles. 1925. *La quimera del oro*. (*The Gold Rush*). Productora, United Artists.



N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles*. N° 7. Fine Arts Gallery University of British Columbia.



Miller, Warren. 1974 (25 de junio). Appeared in the Yorker. The New Yorker Collection, 1972.



N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles*. N° 23. Fine Arts Gallery New University of British Columbia.



Kounellis. 1967. *Sin título*.



Long, R. 1974. *A thousand stones added to the footpath cairn*. England.



Haacke, Hans. 1969. *Grass Grows*. Earth, winter and annual rye grass. Dimensiones variables. Ithaca, New York.



Cappa, Robert. Guerra civil española (campesinos españoles).



Uria, José. s. XIX (principios de los 60), pintor asturiano. Óleo sobre lienzo.

3.3.3. Un lugar detenido, quieto

Si el montón hace alusión a una cierta dejación o cese de actividad, la acumulación, por el contrario, podría asociarse a una realización más activa. Y es que, con frecuencia, los montones tienen un aspecto quieto, como si algo se hubiera detenido¹²⁸.

En relación a este cese de actividad que caracterizaría a los montones, se puede mencionar a la artista norteamericana Lee Lozano, en una de cuyas obras, *Grass Piece* (*Pieza de hierba*), 2 de abril de 1969, proponía lo siguiente: “Haz un buen montón de hierba. Fúmatela tan rápido como puedas. Pásate el día colocada. Todos los días. Mira a ver qué pasa (1 de abril de 1969)”¹²⁹. En este caso, la inactividad asociada al montón se hace más que evidente.

Se puede decir que el montón constituye una forma de agrupamiento elemental. El psicólogo J. Piaget considera que los agrupamientos elementales constituyen estructuras iniciales, puntos de partida hacia estructuras más complejas:

“El agrupamiento (...) el interés que presenta es, por tanto, esencialmente psicológico, y se debe (desde este punto de vista) a su carácter elemental. (...); más como parece constituir, psicológicamente, el punto de partida de las demás estructuras 0 -puntualizando algo más- la forma común de las diversas estructuras iniciales”¹³⁰.

Según Piaget, lo elemental pudiera anunciar siempre estructuras más complejas que estarían por llegar: “vistos los hechos, que una génesis constituye siempre el paso de una estructura más simple a una más compleja”¹³¹. Sin embargo, en mi opinión, considero que los montones realizados por los artistas en los años 60 no anuncian estructuras más complejas que deriven de ellos. En este sentido, permanecen aún más quietos si cabe, pues no conocen un posterior desarrollo.

El montón podría entenderse en tanto que punto muerto, lugar detenido, no proponiendo ninguna dirección o sentido. Por ejemplo, R. Long concibe sus esculturas-instalaciones en el paisaje como altos en el camino. El caminante se detiene y realiza un

¹²⁸ En ocasiones, en algunas de sus pinturas Antonio López tiende a concentrar la atención en el centro del cuadro. Lo detenido juega también un importante papel en su pintura.

¹²⁹ Lucy R. Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op. cit., p. 158.

¹³⁰ Jean Piaget, Beth Piaget, op. cit., pp. 214-5.

¹³¹ Jean Piaget, op. cit., p. 57.

montón, en tanto que lugar o punto suspendido: “All Long's sculptures are in a sense stopping points on a journey. They record a moment when everything feels in balance”¹³². Richard Long también habla de encontrar un lugar, de establecerlo en la colocación de unas piedras, así como de la importancia que tiene para cada uno encontrar su lugar:

“It's like in one of the Carlos Castaneda books where everyone has to find their special place in the room. Somehow finding the right place is very important. (...) You can also extend that by saying everything has its right place in the world. There are millions of stones in the world, and when I make a sculpture, all I do is just take a few of those stones and bring them together and put them in a circle and show you. So as well as finding the right place, you can also bring things together, hopefully in the right way, and say this is what the world is made of. This is a microcosm. This is one way to look at the world. This is my position”¹³³.

En relación al establecimiento de este tipo de lugares, D. Oppenheim, en una acción que lleva a cabo en 1969, se deja deslizar por la pendiente de un montículo. T. Requejo interpreta este tipo de intervenciones como el descubrimiento de un lugar:

“El artista no debe obrar con ideas predeterminadas sobre los espacios, sino que debe descubrir, como un primitivo, el lugar y, para ello, tiene que ser capaz de escucharlo y sacar a la luz lo que permanece oculto en él. Así, mediante la paciente observación detecta elementos geológicos del paisaje -un montículo, por ejemplo- que le ayudan a descubrir el lugar”¹³⁴.

¹³² Anne Seymour. Conversación con Richard Long, op. cit., pp. 8-9.

¹³³ Ibid., p. 19.

¹³⁴ Tania Raquejo, op. cit., p. 69.



Long, Richard. 1985. A hundred sticks placed on a beaver lodge; a six day walk in the adirondack mountains, the footpath crossing beaver dams along the way New York.



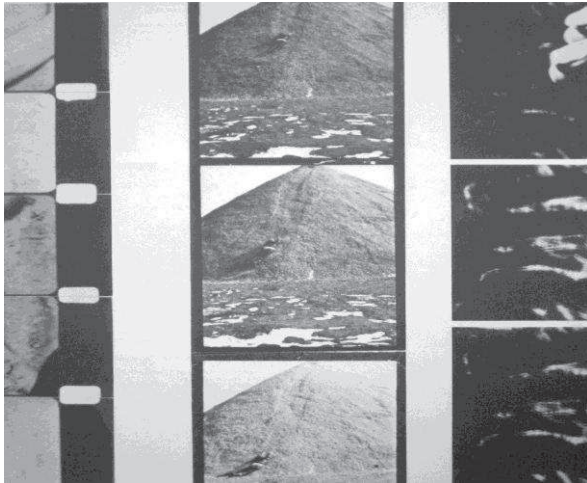
Smithson, R. 1971. Sunken Island.



Ferrer, Rafael. *Three leaf Pieces*, Dec. 4 1968. c. Elevator b. Front Room, Castelli Gallery.



Baldessari, J. 1970. Half-little and frontispiece, cremation project.



Oppenheim, D. 1970. *Preliminary Test for 65' Vertical Penetration*.
Whitwater Wisconsin.



Haacke, Hans. 1970. *Beach Pollution*.

4. Reminiscencias

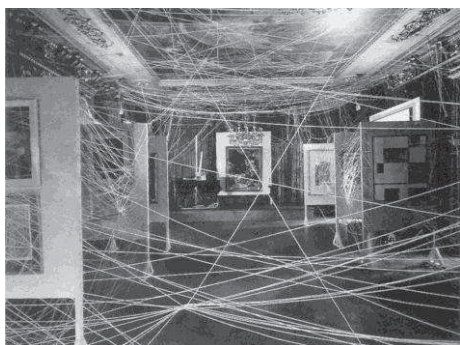
4.1. Entre zarzas, follajes y entrelazados

“El debuxo es la forma que da el pintor a las cosas que va imitando (o de la imaginación, o del l'arte, o de la naturaleza), y es, propiamente, un revólver de varias líneas por diversos caminos, con las cuales se forman las figuras, donde es necesario que el pintor ponga todo su cuidado y sudor”.

(F. Pacheco)¹

“La ceremonia comienza por la separación del neófito de su familia y una retirada a la espesura. Hay ya en ello un símbolo de la Muerte: el bosque, la jungla, las tinieblas simbolizan el más allá, los *Infiernos*”.

(M. Eliade)²



Duchamp, M. 1942. Montaje de Duchamp para la exposición *First Papers of Surrealism*, New York.



Fotografía de una enredadera.

En: <http://lacomunidad.elpais.com/ojo-de-pezu/2007/11/30/antes-y-despues> (26/05/12).

¹ Francisco Pacheco. *El arte de la pintura* (edición del manuscrito original acabado el 24 de enero de 1638), F. G. Sánchez Cantón (ed.), Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956, vol. I, pp. 360-361. La definición del dibujo la toma F. Pacheco de Ludovico Dolce.

² Mircea Eliade, op. cit., p. 159.



Pollock, J. 1947. *Bosque encantado*. Óleo sobre tela, 221,3 x 114,6 cm. Peggy Guggenheim Collection, Venecia.

Podría plantearse toda una serie de reminiscencias en relación a las acumulaciones, apilamientos y montones; ya que, por razones de semejanza, puede evocarse su presencia en diferentes obras e imágenes a lo largo de la historia del arte.

Así, por ejemplo, podrían relacionarse estas acumulaciones con el interés que durante el s. XIX despertaron los entrelazados y arabescos. Según el historiador del arte Karin Thomas, a finales del s. XIX se habría establecido la noción de arabesco: “A finales del siglo XIX se llamó arabesco a un conjunto de líneas con multiplicidad de curvaturas que entrelazaban formas y superficies de color”³.

Me parece especialmente significativa la similitud formal entre algunos cuadros de Pollock y la imagen de una enredadera; J. Pollock titula uno de sus cuadros *Bosque encantado*. En el apartado 1.4 mencionaba la influencia que su obra había tenido sobre algunos artistas de finales de los 50 y principios de los 60. Así, A. Kaprow destacaba su carácter envolvente y de qué manera había influido en el posterior desarrollo de los happenings y environments.

Según S. Marchán Fiz, para el artista romántico resulta de especial interés todo lo

³ Karin Thomas. *Diccionario del arte actual*. (DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Colonia). Trad. G. Hernández. Editorial Labor, Barcelona 1982, p. 10.

relacionado con la mezcla, lo heterogéneo, el arabesco, lo irregular, lo fantástico:

“El arabesco es sinónimo de una belleza irregular, enfrentada a la regularidad de lo clásico, debido a que trasluce la libertad de una fantasía inagotable y lúdica. De cualquier manera, lo feo, lo grotesco y el arabesco son proclamados las tres categorías estéticas básicas de un romanticismo enfrentado a la belleza clásica. (...) Sin embargo, el romanticismo está más obsesionado por la obra de arte total a través del socorrido principio artístico y estético de la mezcla, la cual propicia la aparición de los eclécticos poéticos, es decir, de los artistas especializados en la mixtura de los géneros artísticos. (...) La gran síntesis de la sensibilidad estética cristaliza en la noción del arabesco. El ideal de la mezcla será la obra de arte total, la cual debería amalgamar y fundir, bajo el signo de la heterogeneidad, todos los géneros, disciplinas artísticas, percepciones de los sentidos, estilos formales; incluso la filosofía y las ciencias naturales”⁴.

Para S. Marchán Fiz, el bosque resulta también de especial importancia para los románticos, por que constituye un lugar que les permite ponerse en contacto con el lado más profundo de la mente, el inconsciente:

“La fascinación por el bosque profundo y tenebroso, crepuscular, se convierte en un motivo literario muy socorrido. (...) El lado nocturno de la naturaleza exterior y de las correspondientes ciencias naturales tiene sus equivalencias en el desvelamiento de las caras oscuras de nuestro psiquismo, en lo instintivo o lo inconsciente, llevado a cabo por la estética idealista desde la teoría del genio”⁵.

A su vez, para el filósofo J. Derrida el bosque nos remite a un “lugar”, donde los caminos no aparecen prescritos: “Como el desierto y la ciudad, el bosque, donde bullen los signos amedrentados, significa sin duda el no-lugar y la errancia, la ausencia de caminos prescritos”⁶.

⁴ Simón Marchán Fiz, op. cit., pp. 120-102.

⁵ Ibid., pp. 116-117.

⁶ Jacques Derrida, op. cit., p. 99.

Pero el interés por el bosque, en ocasiones parece asimilarse en el s. XIX al interés por la ciudad. Así, por ejemplo, Ch. Baudelaire llega a comparar la ciudad con la selva, como señala W. Benjamin:

“¿Qué son los peligros del bosque y de la pradera comparados con los conflictos y los choques cotidianos de la civilización? Ya enlace a su víctima en el bulevar, ya atraviere su presa en bosques desconocidos, ¿no sigue siendo el hombre eterno, el animal de presa más perfecto?” (...) El autor promete al lector abrirle en París una selva virgen y una pradera. El grabado del frontispicio del tercer volumen muestra una calle poco transitada entonces y llena de maleza; la leyenda de tal vista dice: "La selva virgen en la rue d'Enfer." (...) Ya antes Feval había colocado a una piel roja en aventuras urbanas”⁷.

También Benjamin menciona la comparación que Balzac habría establecido entre las calles, las masas y la experiencia del bosque, presente en su obra *Les Misérables*:

“Hay en *Les Misérables* un pasaje sorprendente en el que la ondulación del bosque aparece como arquetipo de la existencia de la masa. "Lo que ocurría en esa calle no hubiese asombrado en un bosque. Los troncos altos y los árboles bajos, las hierbas, las ramas inextricablemente enredadas unas en otras y el césped bien crecido llevan una existencia de especie oscura. A través del indiscernible hormiguero se desliza lo invisible. Lo que está por debajo del hombre verifica a través de la niebla lo que está por encima de él”⁸.

Quizás desde esta vinculación entre el bosque y la ciudad se pueda entender mejor la comparación que hace A. Kaprow entre el efecto envolvente de los trapos y papeles de sus happenings, y la jungla. Espacios envolventes en donde parecían sumergirse los espectadores:

“the pieces of paper curled up off the canvas, were removed from the surface to exist on their own, became more solid as they grew into other materials and,

⁷ Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, París, 1931-32, vol. II, p. 637. En: Benjamin, Walter. *Iluminaciones II*, op. cit., pp. 54 – 56.

⁸ Ibid., p. 78.

reaching out further into the room, finally filled it entirely. Suddenly, there were jungles, crowded streets, littered alleys, dream spaces of science fiction, rooms of madness, and junk-filled attics of the mind”⁹.



Arman. 1959. *Oeil de tigre*. Empreintes et cachets sur papier, maroaglés sur toile 160 x 255 cm. Collection particulière, Paris.

⁹ Allan Kaprow. *Assemblage, Enviroments & Happenings*, op. cit.

4.2. La montaña

“Mira y fabrica todos estos objetos según el modelo que se te ha enseñado en la montaña”.
(Éxodo, XXV)



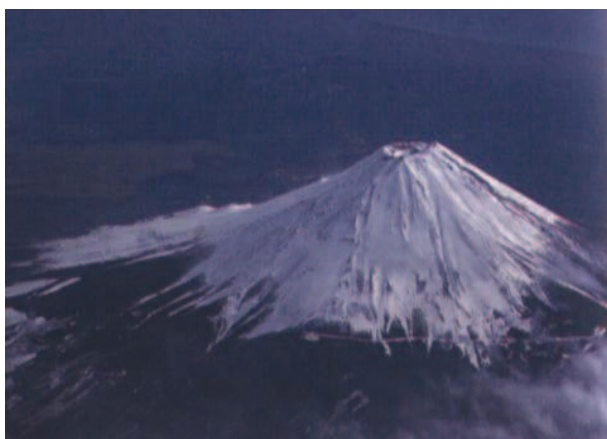
Church, Frederick E. 1857. *Study for Cotopaxi*.
Óleo sobre tabla 13 1/2 x 22 pulgadas.

Al hablar de los montones, es indudable la asociación que puede establecerse con la imagen de la montaña. J. E. Cirlot, en su *Diccionario de Símbolos*, propone una serie de ideas sobre la montaña presentes a lo largo de la historia de la humanidad. Entre ellas, cabe destacar las que vinculan la montaña con la meditación y la elevación espiritual: “En general, la montaña, la colina, la cima, están asociadas a la idea de meditación, elevación espiritual, comunión de los santos”¹⁰. Más adelante me referiré a la asociación susceptible de establecerse entre las montañas y los montones Zen, también vinculados a la meditación. Además aparecen ligadas a la imagen de la montaña las ideas de lo sagrado y lo sublime.



Saliente de piedra arenisca de Ayers-Rock, Uluru, Australia.
Lugar sagrado de los aborígenes australianos.

¹⁰ Juan Eduardo Cirlot, op. cit., p. 315.



El monte Fuji Yama, la cumbre más sagrada de Japón.
Los miembros de la secta Fujiko aseguran que tiene alma.

Gran número de culturas han atribuido a determinadas montañas un carácter sagrado. De esta manera, según refieren los antropólogos C. Humphrey y P. Vitebsky, la montaña sería el lugar donde se nos revela la divinidad o habitan los dioses. La ascensión a la montaña constituiría por tanto, un ascenso o elevación del alma hacia la divinidad, viviéndose en tanto que proceso de purificación:

“Consideradas por muchas creencias como el rasgo terrenal que aspira al cielo con mayor perfección, las montañas se consideran como sagradas con mucha frecuencia y comúnmente se tienen como morada de los dioses. El monte Kilimanjaro es sagrado para los Masai de Africa oriental, como lo fue para los antiguos griegos del Olimpo. El monte Kailash, en el Himalaya, es reverenciado por los hindúes, los budistas y los seguidores de bon-po, la antigua religión chamánica del Tíbet, y las cuatro fachadas del Kailash se parecen claramente al mítico monte Meru, con sus cuatro caras orientadas hacia los cuatro puntos cardinales”¹¹.

¹¹ Caroline Humphrey, Piers Vitebsky. *Arquitectura Sagrada. La expresión simbólica de lo divino en estructuras, formas y adornos*. (Sacred Architecture. Duncan Baird Publishers Ltd 1997). Trad. Francisco Páez de la Cadena. Ed. Evergreen, Taschen, Köln 2002, pp. 22-23-25. “Aun cuando las montañas no sean sagradas por sí mismas, potencialmente son lugares en los que pueden aparecerse los dioses. En la tradición judaica, Yavé se apareció a Moisés en el monte Sinaí. Este tipo de lugares suelen estar señalados con un templo, como las cinco cimas sagradas de China para el taoísmo. Al igual que un templo es una reproducción del cosmos en la tierra, igualmente puede reflejar la montaña que es el centro de ese cosmos. En los paisajes desérticos pero irrigados de la antigua Mesopotamia y Egipto, solía construirse el templo para recordar el montículo de tierra mítico que surgía de las aguas primordiales. La palabra *zigurat* (una pirámide escalonada) procede de la palabra babilónica que designaba un *pico montañoso*. (...) En algunas formas de templo hindú y budista, la idea de la montaña cósmica fue abriéndose paso hasta expresarse de modo más explícito. Así como un altar sencillo podía simbolizar la montaña. (...) Este tipo de templos, con su ornamentación repetitiva, recuerdan una cadena montañosa. De manera parecida, en Mesoamérica, unos cuantos templos mayas construidos sobre una misma plataforma representaban una cadena montañosa elevándose sobre la selva circundante. (...) La montaña, como medio para el ascenso del alma hacia el reino de los dioses, puede servir como base de una escala adicional y hasta una pequeña piedra puede revelarse como base para el impulso vertical hacia el cielo. (...) Como si meditara sobre un mandala, el visitante asciende pasando por distintos niveles hasta el más alto de ellos, que simboliza el nirvana (iluminación) budista”.

Pero, aunque la montaña haya perdido su carácter sagrado, para algunos autores siguió siendo un referente espiritual; Petrarca hablaba de la plenitud que habría experimentado al ascender a la montaña, como recuerda el historiador del arte J. Arnaldo:

“Con el hermoso elogio de la experiencia del equilibrio interno en la contemplación de la naturaleza, Rousseau se suma a una larga tradición literaria que tal vez tenga su más preclaro testimonio en las hermosas páginas en las que contó Petrarca su ascensión al monte Ventoux, en cuya cima sufre el espíritu, según el poeta, una experiencia de plenitud y, al tiempo, de desapego de todo lo que se expone a la vista en su inmensidad”¹².

A su vez, el paisajista del s. XIX C. G. Carus también valoraba la influencia beneficiosa que para el espíritu podía ejercer la montaña: “Sube a la cumbre de la montaña (...) Es un tranquilo recogimiento, te pierdes a ti mismo en espacios ilimitados y todo tu ser se aclara y se purifica apaciblemente, tu yo se esfuma, tú no eres nada, Dios es todo”¹³.

Pero, sobre todo, habría que decir que la montaña estuvo ligada fundamentalmente a la estética de lo sublime. I. Kant en su libro *Lo bello y lo sublime*, al describir el sentimiento de lo sublime vinculado a la percepción de la montaña: “La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa, o la pintura del infierno por Milton producen agrado, pero unido a terror”¹⁴. A este vínculo entre la montaña y la estética de lo sublime, también se refiere J. Arnaldo:

Brian Leigh Molyneaux, op. cit., pp. 24-43-48-52-76-77-78. Sobre la montaña, B. Leigh Molyneaux, hace las siguientes observaciones: “Para algunas culturas el ombligo se manifiesta en las características naturales de la Tierra. En ocasiones se afirma que las montañas erosionadas cuyas cumbres llegan al cielo marcan el centro cósmico. Las sagradas escrituras hebreas (el Antiguo Testamento) describen el monte Gerizim, en Palestina, como el ombligo de la Tierra; el nombre del monte Tabor procede de la palabra hebrea *tabur*, que significa ombligo. (...) Sobre los indios Sioux Oglala (los Lakotas) refiere: El que busca la visión es trasladado a una colina sagrada por su consejero espiritual; (...) El profundo respeto por la naturaleza sienta las bases del sintoísmo japonés. Los Kami -los espíritus divinos del sintoísmo- están en todas partes y pueblan la totalidad de las cosas naturales, sobre todo las que presentan formas o tamaños insólitos, como las montañas o determinados árboles. (...) Los adeptos suelen retirarse a la cumbre de una montaña, a una cascada o a una cueva para ingresar en el campo de fuerzas del otro mundo, convencidos de que dicha energía los ayudará en la búsqueda y les dará fuerza interior para el viaje al mundo de los espíritus. (...) las montañas son los puntos de la Tierra más próximos al cielo y en muchas cosmologías representan el centro del mundo, pues establecen un vínculo entre Tierra y cielo. La cumbre suele ser el lugar sagrado donde los mortales se acercan al mundo de los espíritus. (...) Para el sintoísmo japonés, accidente como el monte Fuji Yama no sólo son moradas de las divinidades montañosas sino, en algunos casos, sus encarnaciones físicas. (...) Los hindúes y los jainíes opinan que el centro del cosmos se encuentra en la montaña dorada al la que llaman monte Meru. Consideran que las raíces del monte Meru se asientan en el mundo de los muertos y afirman que la montaña es más ancha por arriba que por abajo. (...) La Torre del Diablo, en Wyoming -formación venerada por los indios norteamericanos-, fue el lugar que Hollywood eligió para el aterrizaje de la primera nave espacial alienígena en la película *Encuentros en la tercera fase*, de Steven Spielberg”.

¹² Javier Arnaldo. “Introducción”. Carl Gustav Carus, op. cit., pp. 28-29.

¹³ Ibid., p. 71.

¹⁴ Immanuel Kant. “Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime” (Königsberg, 1764). *Lo bello y lo sublime*. Trad. A. Sánchez Rivero, F. Rivera Pastor. Ed. Óptima, Barcelona 1999, p. 12.

“La poética de lo sublime y de lo pintoresco hizo de la montaña en el siglo XVIII objeto de atracción, bien por su carácter salvaje, extraordinario y terrible, bien por su bizarro encanto, no, desde luego, por su mensura o por su claridad formal”¹⁵.

La imagen de la montaña además lleva asociada la idea de lejanía. W. Benjamin vincula la noción de aura con la idea de lejanía, con el ejemplo de la contemplación de una cordillera. Por el contrario, Benjamin considera que en la sociedad actual primaria lo cercano, el desmoronamiento del aura:

“Conviene ilustrar el concepto de aura, que más arriba hemos propuesto para temas históricos, en el concepto de un aura de objetos naturales. Definiremos esta última como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. De la mano de esta descripción es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura. (...) A saber: acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales. (...) Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. (...) Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura”¹⁶.

Acerca del carácter imponente que se le atribuyó a la montaña, el artista norteamericano R. Smithson menciona la polémica que se habría desarrollado a partir del s. XVIII: “Tú habías hablado del mal: de hecho, durante mucho tiempo, se creía que las montañas eran malas por lo orgullosas que eran en comparación con los humildes valles. ¡Es cierto! Se llamaba la polémica sobre la montaña; empezó en el siglo dieciocho”¹⁷.

La montaña, de una manera u otra, seguía estando presente en el arte de los años 60. Así, por ejemplo, el colectivo N. E. Thing Company estableció que la cumbre glaciar

¹⁵ Javier Arnaldo, op. cit., p. 49.

¹⁶ Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*, op. cit., pp. 24-25.

Walter Benjamin. *Iluminaciones II*, op. cit., p. 167. Sobre la fascinación por la cercanía de Baudelaire también se refiere Benjamin: “En el Salon de 1859 Baudelaire pasa revista a los cuadros de paisajes para concluir confesando: “Deseo volver a los dioramas cuya magia, enorme y brutal, sabe imponerme un ilusión útil. (...) mientras que la mayor parte de nuestros paisajistas son unos mentirosos, precisamente porque han descuidado mentir”; Quiere ver destrozada la fascinación de la lejanía, igual que le ocurre al espectador que se acerca demasiado al escenario?”

¹⁷ Nancy Holt (ed.). “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson” (1970). *The Writings of Robert Smithson*. Ed. New York University Press, Nueva York 1979. En: Raquejo, Tonia, op. cit., p. 111.

Coldtown habría pasado a ser considerada como uno de los Objetos Declarados Estéticos (Aesthetically Claimed Things), convirtiéndose en un ACT. L. Lippard se refiere a la actividad realizada por este colectivo:

“Noviembre de 1968, Vancouver: ACT (Acto) y ART (Arte) de la N. E. Thing Company, fotografías acompañadas de certificados timbrados de apropiación (afirmación) o de rechazo: [citándoles] "Todo el mundo debe reconocer y anotar para la posteridad que el ACT #0000 (un ejemplo algo grandioso: la cumbre glaciar Coldtown, N. W. T. Canadá) el día - 19 - ha cumplido los estrictos requisitos de sensibilidad establecidos por la N. E. Thing Co. Sea por la presente, de ahora en adelante, elevado eternamente al reino de los Objetos Declarados Estéticos (Aesthetically Claimed Things). De ahora en adelante será reconocido como un ACT. La N. E. Thing Co. se reserva el derecho de rehacer o duplicar cualquier ACT como un futuro proyecto”¹⁸.

4.3. ¿Esto qué puede ser? Los montones de heno

El pintor Claude Monet realizó una serie titulada *Meules*, compuesta de 25 pinturas en las que se representan montones de heno en el campo de Giverny, Francia. La serie fue realizada durante un período aproximado de 7 meses, comenzada en septiembre de 1890. El paisaje con los montones de heno experimenta variaciones cromáticas en función de la hora del día y de la época del año en que fueron pintados. El historiador del arte D. Wildenstein, citando a Monet, recuerda cómo inició la serie de pinturas:

“he had been one day, when, the light having suddenly changed, he had had to request Blanche [Blanche Hoschedé era su ayudante] to "Go to the house, if you would, and bring me another canvas". "She brought it for me", (...) "but shortly afterwards, it was different again: another! and another! And I only worked on each one when I had my effect, there you have it”¹⁹.

El pintor francés J. F. Millet (de la escuela de Barbizon), también los había representado en algunos de sus cuadros, considerando que la imagen del montón de heno

¹⁸ Lucy R. Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, op. cit., p. 112.

¹⁹ Daniel Wildenstein. *Monet; or the Triumph of Impressionism*. Taschen Wildenstein Institute. Köln 1999, p. 274.

estaba asociada a la imagen tradicional de la vida en el campo. Según el historiador del arte D. Wildenstein: “Popularised at school by textbooks and wall-maps, the round grainstack became synonymous with the traditional images of the French countryside. The stacks of the Barbizon-Chailly region can be seen in several of Millet's works”²⁰.

Pero si pudiéramos asociar al montón de heno esta imagen tradicional, resulta que (según D. Wildenstein) los montones de heno solo fueron una presencia habitual en los campos franceses durante aproximadamente 100 años; cuando las condiciones de seguridad en el campo permitieron a los agricultores dejar lo recolectado a la intemperie, y hasta la llegada de las cosechadoras a mediados del s. XX:

“The history of grainstacks has been little studied by historians of agriculture, who are recient about their origin. But it seems that, despite their quaint appearance, grainstacks are a relatively recent phenomenon. They came into being only when the countryside was sufficiently safe and the wheatfields sufficiently productive, during the second half of the 19th century, and disappeared a hundred years later when the combine harvester came on the scene”²¹.

Por otra parte, cabe plantearse una relación entre la imagen de los montones de heno y los montones que podemos encontrar en los jardines Zen. Se puede decir que en estas pinturas (como en el caso de la serie de pinturas de *La Catedral de Rouen*), se plantean cambios perceptivos y cromáticos en relación a una imagen que en principio podría invitarnos a la meditación, la quietud y la contemplación.

Si, por una parte, C. Monet representa un motivo pictórico que pudiera invitarnos a la quietud y que podríamos encontrar asociado a la vida tradicional en el campo, por otra parte, las variaciones cromáticas que desarrolla en estas pinturas nos podrían remitir antes a la pregunta de ¿esto qué puede ser? que a la de ¿esto qué es? La primera cuestión sugiere que algo todavía puede llegar a ser (a sorprendernos), en función de las diferentes percepciones o valoraciones que pudiéramos llegar a realizar.

El artista norteamericano Jasper Johns nos habla en términos parecidos cuando señala que las cosas en su devenir pueden llegar a ser algo distinto de lo que actualmente

²⁰ Ibid., p. 247.

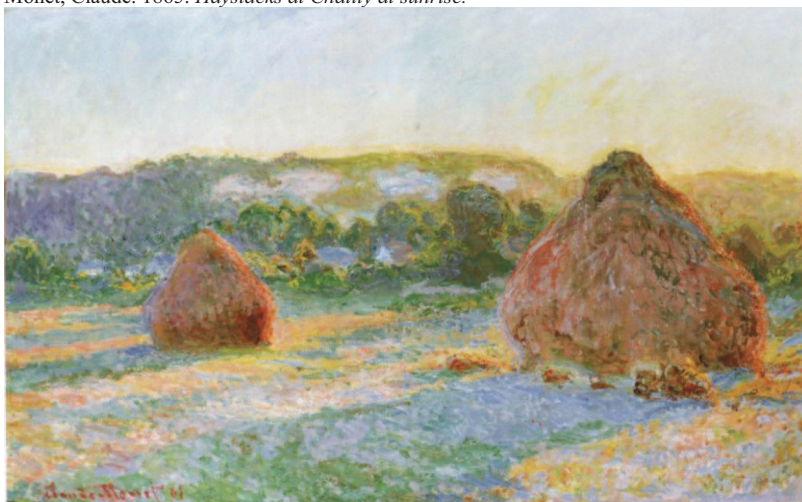
²¹ Ibid., p. 246.

son:

“constantly changing and shifting relationships to things in terms of focus. Often, however, one is very single-minded and pursues one particular point; often one is blind to the fact that there is another way to see what is there. (...) I am concerned with a thing's not being what it was, with its becoming something other than what it is, with any moment in which one identifies a thing precisely and with the slipping away of that moment”²².

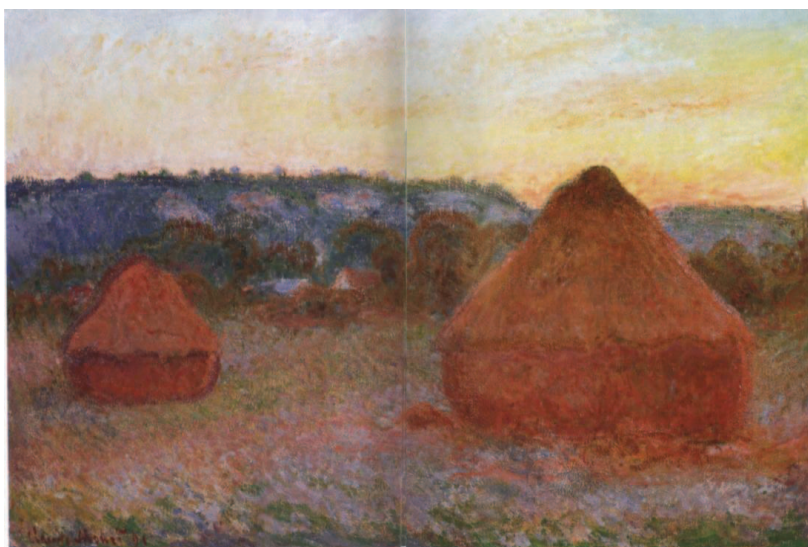


Monet, Claude. 1865. *Haystacks at Chailly at sunrise*.



Monet, Claude. 1890. *Grainstacks at the End of the Summer, Evening Effect*, 60 x 100 cm.
The Art Institute of Chicago, Mrs Arthur M. Wood Collection Chicago.

²² Jasper Johns. “What is Pop Art? Interviews with Eight Painters”. G. R. Swenson (1964). Entrevista con Jasper Johns, parte.2, *Art News* 62, n° 10 (febrero 1964), pp. 40-43-62-67. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., p. 323.



Monet, Claude. 1890. *Two Grainstacks at the End of the Day, Autumn*, 65 x 100 cm. The Art Institute of Chicago, Mr. And Mrs Lewis Larned Coburn Memorial Collection.



Monet, Claude. 1890-91. *Grainstacks, Snow Effect*. 60 x 100 cm. Hill-Stead Museum, Farmington, Connecticut.



Millet. 1868-74. *Autumn, the Haystacks*. Óleo sobre lienzo, x 110,1 cm. The Metropolitan Museum of Art New York.



Lichtenstein, R. 1969. *Haystack*. Serigrafia sobre C. M. 85,1 Fabiano 100/100. Cotone paper 36,5 x 43,6.



Stieglitz, Alfred. 1894. *The Last Load*.

4.4. Montones de piedras

“En otros lugares apilan rocas pequeñas o piedras y las consideran representaciones de alguna divinidad; en el sur de India, las rocas acumuladas en los santuarios aldeanos se tienen por *ammās*, diosas locales que protegen las aldeas”.

(B. Leigh Molyneaux)²³



N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 12.* Fine University of British Columbia.



N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 45.* Fine Arts Gallery Arts Gallery University of British Columbia.



Contorno pétreo de Moose Mountain, en Saskatchewan (nativos norteamericanos). Montón de rocas, ritual religioso mágico.



André, C. 1968. *Rock Pile.* Aproximadamente 66" de alto.

A lo largo de la historia y en diferentes culturas, el hombre ha realizado con frecuencia montículos de tierra o piedras vinculándolos a lo sagrado, a la divinidad y a actitudes contemplativo-espirituales. Así, por ejemplo, en la antigua Grecia, la antigua Mesopotamia, la antigua Irlanda, China, o las tribus indias norteamericanas y africanas:

²³ Brian Leigh Molyneaux, op. cit., p. 66.

“En la antigua Grecia, tradicionalmente los habitantes acumulaban pilas de pedruscos en lo alto de los pilares de las hermas, obeliscos con frecuencia fálicos, situados a la vera de los caminos, que representaban al dios Hermes, patrón de las comunicaciones y los viajeros. De esta forma abrigaban la esperanza de conquistar los favores del dios o de recabar su protección en los viajes. (...) En África, los numana de la región del río Níger adoran pequeños guijarros que consideran fragmentos del dios del cielo que han caído a la Tierra. Colocan los guijarros en lo alto de conos de tierra y les ofrecen sacrificios. (...) Los montículos sepulcrales prehistóricos se incorporaron a la mitología y el folclore irlandeses con el nombre de *sidhe* o montículos mágicos, es decir, moradas de las hadas y las divinidades. Newgrange se convirtió en el hogar de Oenghus, el dios del amor”²⁴.

Como he planteado en el apartado 3.3, algunos artistas occidentales en la década de los 60 realizan montones semejantes a los mencionados. Sobre este interés hacia los montones comenta la historiadora del arte S. Boettger: “The procedure of piling earth into a mound is a structurally primitive, thus basic, mode of handling loose material composed of minuscule particles of earth or grains of sand, and in the period since World War II several other artists independently used it to create expressive, anti-formalist work”²⁵.

Pero, sobre todo, habría que mencionar los pequeños montones de arena o tierra presentes en los jardines Zen. En principio, el jardín Zen se pretende en tanto que reproducción a escala del paisaje natural; así, es introducido en el espacio doméstico reproduciendo la experiencia contemplativa vivida en el entorno natural. Como indica M. Keswick, la intención es recrear la naturaleza:

“Un hombre prometedor que pusiera en peligro su persona y sus perspectivas retirándose a la montaña carecía, en principio, de piedad filial. Una vez

²⁴ Brian Leigh Molyneaux, op. cit., pp. 67-68-138-128-147-114. “El zigurat es una pirámide escalonada con las esquinas situadas en los puntos cardinales y una escalera principal que va de la base al santuario situado en lo alto. Se lo puede considerar símbolo del montículo primigenio que, según creían, existía antes de que, al principio de la creación, el cielo y la Tierra se separaran; en este caso, se lo podría considerar la morada de los dioses. (...) Los chinos consideran vulnerables las puertas del norte porque creen que los vientos procedentes de dicha dirección son peligrosos: en consecuencia, la puerta norte del complejo amurallado del palacio imperial (la Ciudad Prohibida) está protegida por un montículo artificial. (...) el gran contorno pétreo de Moose Mountain, en Saskatchewan, semeja el dibujo del sol y presenta rayos o *radios* que salen del montículo organizado de piedras, situado en el centro. Cada línea termina en un montón organizado que mide de 1 a 2 m de ancho”.

²⁵ Suzaan Boettger, op. cit., p. 136.

alcanzado un puesto oficial, era difícil escapar. De modo que la solución estribaba en la recreación de una naturaleza más accesible, en los jardines. (...) La reputación de Ji Cheng como paisajista empezó con su jocosos escepticismo respecto a los *montones* de rocas de los jardines vecinos. Decidió mejorarlas realizando composiciones de tierra y rocas, de manera que tuvieran el aspecto de montículos naturales. (...) Las familias profesionales de artesanos de la falsa montaña se guiaban por convenciones técnicas y estéticas establecidas desde la Antigüedad y medían su éxito con respecto a otras composiciones rocosas artificiales”²⁶.

A través de los jardines Zen, se plantea una experiencia contemplativa que pudiera mantener todavía vínculos con lo sagrado y religioso. A esta relación entre la experiencia contemplativa y lo sagrado se refiere M. Eliade:

“1ª) en China, como en occidente, la desacralización de la Naturaleza es obra de una minoría, la de los letrados; 2ª) con todo, en China y en todo el Extremo Oriente este proceso de desacralización no se ha llevado todavía a su último término. La *contemplación estética* de la Naturaleza conserva aún, incluso para los letrados más sofisticados, cierto prestigio religioso (...) Se sabe que a partir del siglo XVII se puso de moda entre los letrados chinos el disponer jardincillos dentro de recipientes. Se trataba de recipientes llenos de agua en medio de los cuales se ponían algunas rocas con árboles enanos, flores y a menudo modelos en miniatura de casas, pagodas, puentes y figuras humanas; se llamaba a estas rocas *Montaña en miniatura* en annamita o *Montaña artificial* en sino-annamita. Observamos que los mismos nombres delatan una significación cosmológica: la Montaña, como hemos visto, es un símbolo del universo. (...) Pero estos jardines en miniatura, convertidos en objeto de la predilección de los estetas, tenían una larga historia, incluso una prehistoria, en que se revela un profundo sentimiento religioso del mundo (...) Ahora bien: el paisaje perfecto -monte y porción de agua- no era sino el *lugar santo* inmemorial. (...) Se adivinan las valoraciones sucesivas de *este lugar santo*

²⁶ Maggie Keswick. *El arte del jardín*. Trad. Anne-Hélène Suárez. VVAA. *El paseante*. Número triple sobre taoísmo y arte chino. N° 20/22, Madrid 1993, pp.51-53.

primordial”²⁷.

Por otra parte, habría que destacar el interés mostrado por el músico J. Cage por el pensamiento oriental, el budismo Zen, el jardín japonés:

“Junto a la danza, el contacto con el pensamiento oriental será fundamental en su vida. En 1945 lee el libro de Ananda K. Coomaraswamy *The Transfomation of Nature in Art* y entra en contacto con el budismo Zen, particularmente a través de las clases que Daisetz Teitaro Suzuki imparte en la Univesidad de Columbia. (...) Sueña con ese jardín japonés en el que la simetría surge del azar, de la no-intencionalidad y hace de su cabeza dormida el espacio en el que se lanzan nuevas piedras, un nuevo modo de conformar la escritura, ni en el alma ni en el agua. Una escritura en una mente vacía, donde la vaciedad es simplemente la ausencia de diseño”²⁸.

En otro orden de cosas, según plantean los antropólogos C. Humphrey y P. Vitebsky, las pirámides egipcias podrían tener su origen en pequeños montículos de barro:

“El templo egipcio representaba un montículo de barro rodeado de agua y seguramente se erigieron templos primitivos de carrizos en las islas que emergían en medio de la crecida anual de las aguas. Pero los templos posteriores se edificaron sobre unos cimientos sólidos por encima de la línea de crecida, aunque su arquitectura siguió imitando, de forma más elaborada, el primitivo montículo de barro”²⁹.

A su vez, estos autores sugieren que las pirámides habrían surgido tras el desarrollo de un estado fuertemente centralizado, y en la medida en que los faraones habrían adquirido un carácter divino:

“Después de muchos milenios de conciencia religiosa, ha sido en los últimos pocos miles de años cuando los seres humanos han dedicado enormes esfuerzos y recursos a la construcción de zigurats, pirámides, templos e

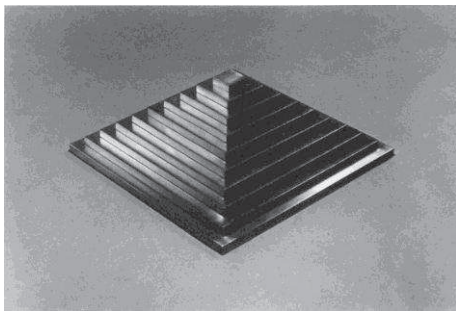
²⁷ Mircea Eliade, op. cit., pp. 131-132.

²⁸ Carmen Pardo Salgado, op. cit., pp. 6-120.

²⁹ Caroline Humphrey, Piers Vitebsky, op. cit., p. 30.

iglesias monumentales. En todos estos casos, ha sido el resultado del desarrollo de un estado centralizado. Puede que los dioses siempre se personificaran en jefes y chamanes del lugar, pero fue a partir de ese momento cuando los reyes y los emperadores comenzaron a adoptar características divinas como parte de los derechos y de las obligaciones del cargo”³⁰.

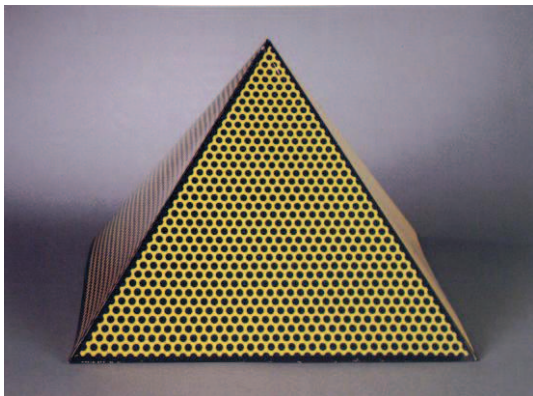
Al igual que ocurría con la montaña, la pirámide se construía en un intento de entrar en contacto con el más allá, con lo celeste: “la pirámide proporciona una sensación tanto de ascenso como de descenso, de contracción y de expansión. Se lanza como una escalera hacia el cielo mientras que los rayos del dios sol se difunden desde la cúspide hacia la tierra”³¹.



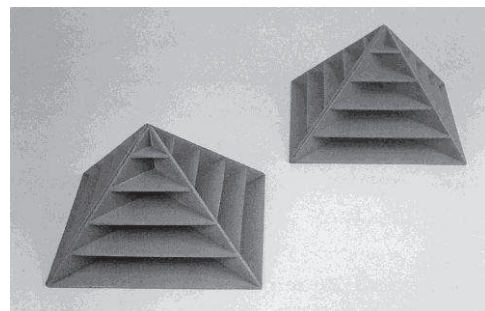
de Maria, Walter. 1965. *Zinc Pyramid*. Colección Asher Edelman, Pully Lau Sanne, Suiza.



N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 44*. Fine Arts Gallery University of British Columbia.



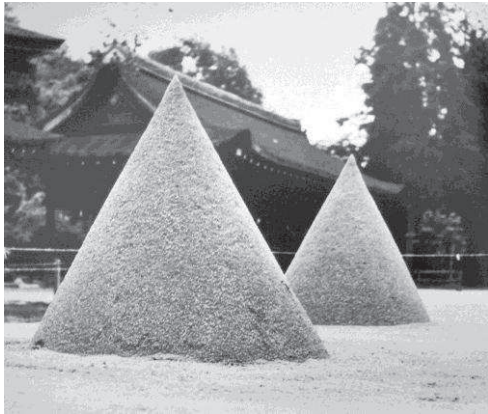
Lichtenstein, R. 1968. *Pyramid*. Screen Princ. On lightweight board Fólter into a three-dimensional pirámide.



Oppenheim, D. 1967. *Bleucher System*. Plataforma para mirar la galería, escala.

³⁰ Ibid., p. 8.

³¹ Ibid., p. 149.



Daisen-IN en Daitoku-GI, Kyoto.

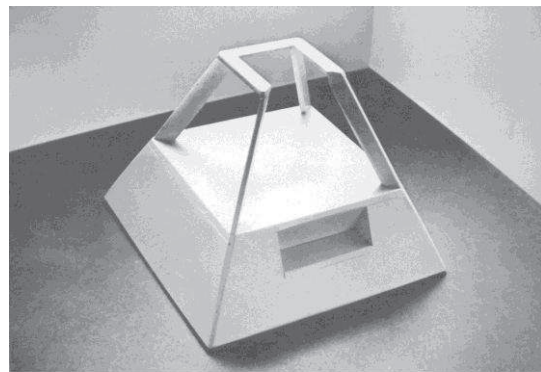


Daisen-IN en Daitoku-GI, Kyoto.



FRANCIS FRITH,
Sakkarah Pyramids
from the North-East,
circa 1858.
International Museum of
Photography,
George Eastman House,
Rochester.

Frith, Francis. hacia 1858. Sakkarah Pyramids from the East, International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester.



Oppenheim. 1967. *Structure for viewing land*. Hormigón North-prefabricado.

4.5. Nubes y cúmulos

“I. El extranjero

-¿A quién amas sobre todo, di, hombre enigmático? ¿A tu padre, a tu madre, a tu hermana o a tu hermano?

- No tengo padre, ni madre, ni hermana, ni hermano.

- ¿A tus amigos?

- Estáis empleando un término cuyo sentido ha permanecido hasta hoy oculto para mí.

- ¿A tu patria?

- No sé en qué latitud se encuentra.

- ¿A la belleza?

- De buen grado la amaría, diosa e inmortal.

- ¿Al oro?

- Lo odio tanto como vos a Dios.

- ¿Qué amas, entonces, extraordinario extranjero?

- Amo las nubes... las nubes que pasan... a lo lejos... a lo lejos, ¡Las nubes maravillosas!”

(Ch. Baudelaire)³²

“..., un verso propio: Te amo en la bondad de tu patria de bruma, por ejemplo”.

(E. Vila-Matas)³³



Still, Clifford. 1963. 1963-A. Óleo sobre lienzo.



Stieglitz, Alfred. 1930. *Equivalent*, Silver Princ.

³² Charles Baudelaire. *El esplín de París*, op. cit., p. 33.

³³ Enrique Vila-Matas. *El mal de Montano*, op. cit., p. 121.

A lo largo de la historia del arte, diversos artistas han mostrado interés por la proyección perceptual realizada sobre nubes, formas irregulares, manchas informes y aleatorias, de tinta, en muros, etc. Artistas como Leonardo, Mantegna, Shakespeare, Constable, Cozens...³⁴ hicieron mención de una u otra manera a este mecanismo de activación imaginativa y de organización perceptiva que nos permite atribuir un sentido a lo que vemos.

De todos estos artistas merece especial atención el paisajista británico de origen ruso Alexander Cozens (1717-1786, se estableció en Londres en 1746), quien elaboró en 1786 un método para aprender a dibujar (dio clases en el Colegio británico Eton desde 1763) titulado *A new Method of assisting the Invention in drawing original Compositions of Landscape* (*Nuevo método de ayudar a la invención en el dibujo de composiciones originales de paisaje*). Por medio de este método, el alumno debía imaginar y pintar un paisaje a partir de unas manchas más o menos aleatorias que el profesor le proponía. Se

³⁴ E. H. Gombrich, op. cit., pp. 151-152-154-155-157-158-159. De estos artistas y otros se ocupa Gombrich, en relación al interés que mostraban por los mecanismos de proyección perceptiva, de visualización a partir de lo informe: "Llegados a este punto, ya sabemos lo que Cozens enseña a Constable. No, ciertamente, el parecido de las nubes, sino una serie de posibilidades, de esquemas, que debieron de aumentar su facultad de atención gracias a la clasificación visual. (...) "A veces vemos una nube que es dragónica, / un vapor a veces como un oso o un león, / una ciudadela oreada, una roca pendiente, / una montaña bífida, o un promontorio azul / con árboles que cabecan hacia el mundo / y burlan con aire nuestros ojos. (Shakespeare, *Antonio y Cleopatra*). La descripción de las imágenes que leemos en las nubes nos recuerdan los tests psicológicos en los que se usan manchas de tinta simétricas para diagnosticar las reacciones del paciente. Estas manchas, empleadas en el test de Rorschach. (...) Lo que leemos en esas formas accidentales depende de nuestra capacidad de reconocer en ellas cosas o imágenes que nos encontramos almacenadas en la mente. El interpretar una mancha así como, pongamos por caso, un murciélago o una mariposa, supone algún acto de clasificación perceptiva. (...) La mancha de tinta se convierte en rival del libro de modelos. (...) Aquellas permutaciones de posibles tipos de cielo, en efecto, forman parte del extraño libro de Alexander Cozens titulado *A New method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (*Nuevo método para ayudar a la inventiva a dibujar composiciones de paisajes originales*). Cozens propugnan allí un método que llamaba *manchado*: el uso de accidentales manchas de tinta para sugerir un motivo de paisaje al aficionado artista en ciernes. (...) Citando a Cozens: "No puede dudarse de que se gasta demasiado tiempo en copiar las obras de otros, lo cual tiende a debilitar la facultad de inventiva; (...) Yo lamentaba la falta de un método mecánico suficientemente expeditivo (...) para extraer ideas de una mente ingeniosa apta para el arte de diseñar. (...) Esbozar (...) es transferir ideas de la mente al papel (...) manchar es producir marcas variadas (...) engendrando formas accidentales (...) de las cuales se presentan ideas a la mente. (...) Esbozar es delinear ideas; el manchado las sugiere." (...) Puede ser que dé un enlace histórico entre la moda iniciada por Cozens y el instrumento de diagnóstico desarrollado por Rorschach alrededor de 150 años más tarde. El eslabón que falta en la cadena podría darlo el poeta romántico alemán Justinus Kerner, que usaba manchas de tinta en papel doblado para caldear su propia imaginación y la de sus amigos, y que escribió algunos poemas sobre las fantásticas apariciones que aquellos productos le sugerían. Kerner era un espiritualista y veía sobre todo fantasmas en sus simétricas manchas de tinta. (...) Comprende las actitudes y las expectativas que influirán en nuestras percepciones y que nos predisponen para ver, u oír, una cosa antes que otra. (...) Leemos que tres pintores de paisaje holandeses hicieron una apuesta sobre cuál de ellos podía terminar un cuadro de paisaje en menos tiempo. (...) Jan van Goyen, en cambio, procedió de modo muy distinto. Extendió pintura por su tela, clara en unas zonas y oscura en otras, hasta que la superficie parecía un ágata estriada, y entonces, *con poco trabajo*, hizo sorprendentemente que una pintura acabada emergiera del caos de pintura mezclada. Van Goyen usó la preparación de la tela y su capa de pintura como una mancha de tinta en la que proyectó sus personales motivos favoritos. (...) Se ha observado repetidamente la impresionante precisión con que este consejo del artista chino se acerca a varios pasajes del *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci. De hecho, fueron los escritos de Leonardo los que sugirieron a Cozens el nuevo método, y en su autoridad confió Cozens. En el más conocido de dichos pasajes Leonardo habla de su método para "avivar el espíritu de invención": "Tendríais que mirar ciertas paredes manchadas de humedad, o piedras de color desigual. Si tenéis que inventar unos fondos, allí podréis ver la imagen de paisajes divinos, adornados con montañas, ruinas, rocas, bosques, grandes llanuras, colinas y valles en gran variedad; y luego, también, veréis allí batallas y extrañas figuras en acción violenta, y expresiones de caras y ropajes, y una infinidad de cosas que podréis reducir a sus formas completas y condignas. En tales paredes ocurre lo mismo que en el sonido de las campanas, en cuyo ritmo encontraréis cualquier palabra articulada que podáis imaginar." Se encuentran en otros pasajes, más interesantes todavía, en los que Leonardo considera el poder de las "formas confusas", como las de nubes o de agua turbia, para elevar al espíritu hasta nuevas invenciones. Llega al extremo de aconsejar al artista que evite el tradicional método de dibujar con minucia, ya que un esbozo rápido y desordenado puede a su vez sugerirle nuevas posibilidades. Como Van Goyen en la anécdota, usa su propia obra inacabada a modo de pantalla en la que proyecta sus ideas".

puede decir que con este tipo de ejercicios vinculados a la pintura de paisaje, las formas de la naturaleza o los fenómenos atmosféricos, se pone el acento en la invención pictórica, en los valores subjetivos e imaginativos. El historiador del arte E. H. Gombrich pone de relieve la importancia que adquirió la pintura de paisaje en el s. XVIII, frente a la pintura narrativa clásica: “¿No podría argüirse que cuando la gran manera clásica de la pintura narrativa murió de muerte natural en el siglo XVIII, esta nueva función del arte es lo que llevó al primer plano la pintura del paisaje, y obligó al artista a intensificar la búsqueda de verdades particulares?”³⁵.

La historiadora del arte F. Pérez Carreño coincide en que las reflexiones de la estética kantiana pudieran haberse visto reflejadas en la experiencia de la naturaleza, reflexiones estéticas que aparecen especialmente ligadas a la libertad creadora, autónoma e imaginativa:

“Durante el siglo XIX, las reflexiones kantianas sobre la experiencia estética (primeramente de la naturaleza) fueron aplicadas al campo del arte. De tal modo que el arte se convierte en el lugar donde la libertad de la imaginación en su representación de la naturaleza se hace objetiva, y la consecución de una experiencia estética a través de la obra se convierte en la finalidad de toda actividad artística. Indirectamente, la autonomía del juicio estético puro (sobre la naturaleza) se proyecta sobre la actividad artística, cuyo producto se entiende ahora como resultado de una actividad autónoma. Kant introduce la noción de genio para explicar el paso de una experiencia receptiva a una productora y el Romanticismo desarrolla esta estética del genio”³⁶.

³⁵ Ibid.

³⁶ Francisca Pérez Carreño, op. cit., p. 76.



Humphreys, W. J. 1926. *Alto-cumulus*. Publicado en W.J. Humphreys, *Fogs and Clouds*.

En la medida en que el artista pone en juego su libertad imaginativa y genio creador, puede adoptar una actitud errática, de vagabundeo e incluso de pérdida de sí mismo. El artista puede llegar a sentirse perdido y desorientado entre la bruma, la niebla o la ventisca, cuando los caminos han dejado de estar tan marcados. Se podría citar en este sentido al escritor Vila-Matas, cuando menciona al escritor *Robert Walser* en su libro *El mal de montano*: “Entre resistentes falsos y resistentes auténticos, como si mis pasos llevaran un ritmo antiguo y literario, comencé a extraviarme yo, Robert Walser, por aquella zona oscura de niebla densa e infinita, comencé a marchar solitario y sin rumbo por la carretera perdida”³⁷.

4.6. Humos y modernidad

El interés que algunos artistas muestran en el s. XIX por los humos de la ciudad puede aparecer todavía vinculado a las nubes y brumas de la estética del paisaje del s. XVIII, cuando hablan de una nueva realidad, la de la era de la revolución industrial, iniciada en Inglaterra en la segunda mitad del s. XVIII. En este sentido, Ch. Baudelaire mencionaba a los filósofos del vapor y de la producción en serie: “Pues los discípulos de los filósofos del vapor y de las cerillas químicas lo entienden así: el progreso sólo se les

³⁷ Enrique Vila-Matas. *El mal de Montano*, op. cit., p. 313.

aparece bajo la forma de una serie indefinida”³⁸.

Estos vapores y humos de la ciudad tenían la "ventaja" de poder aunar en una misma imagen el componente estético característico de las nubes presentes en el paisaje, con *la excitación producida por las máquinas* que les proporcionaba la Modernidad, tal y como sugiere F. Jameson:

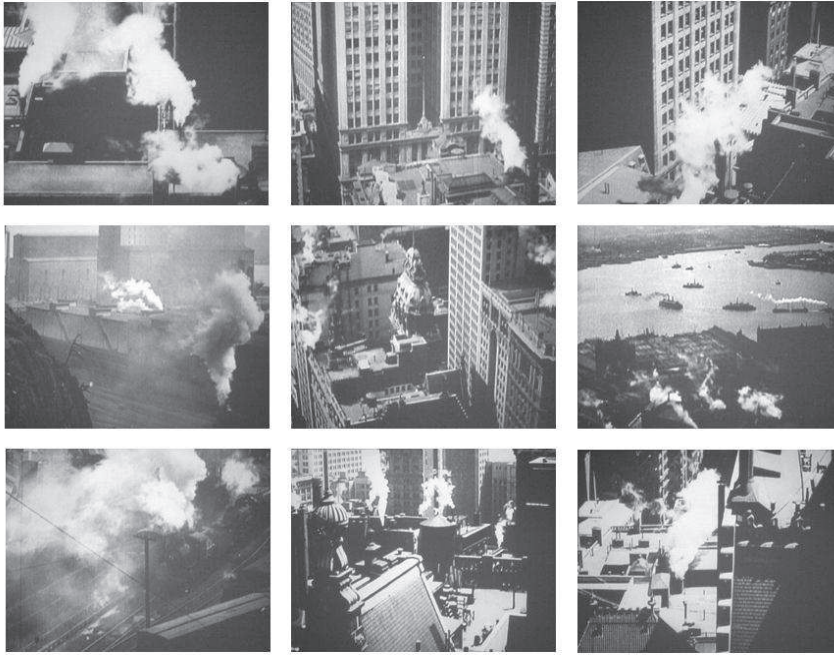
“Para ello, es interesante reparar en la excitación producida por las máquinas en la fase anterior del capitalismo, de forma muy notoria en el júbilo futurista y en la celebración de las armas mecánicas y los automóviles por parte de Marinetti. Se trata de símbolos evidentes, encarnaciones centrales de la energía que hacen tangibles y representables las fuerzas motrices de este momento temprano de la modernización. Podemos medir el prestigio de las grandes estructuras recorridas por tuberías de vapor de acuerdo con su presencia en los edificios de Le Corbusier, esas inmensas formas utópicas de aspecto similar a la sala de máquinas de un gigantesco barco de vapor que invade el escenario urbano de una vieja tierra decadente”³⁹.

En relación a esta posible cualidad estética de los humos presentes en la ciudad, se puede mencionar la película realizada en 1921 por C. Sheeler y P. Strand, *Manhattan, la magnífica, humo de New York*⁴⁰, en la que se muestran escenas con humos-cúmulos en la ciudad de New York. Se podría pensar que nos presentan una New York en parte estetizada.

³⁸ Ch. Baudelaire. “Método de la crítica. De la idea moderna de progreso aplicada a las bellas artes. Desplazamiento de la vitalidad”. En: “Exposición Universal -1855- Bellas Artes”. *Le Pays*, 26 de mayo y 3 junio de 1855. Ed. posterior: *Curiosités esthétiques*, París, Michel Lévy Frères, 1868, p. 204.

³⁹ Fredric Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. (*Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. New Left Review Ltd., Oxford 1984). Trad. José Luis Pardo Torío. Ed. Paidós, Barcelona 1995, p. 82.

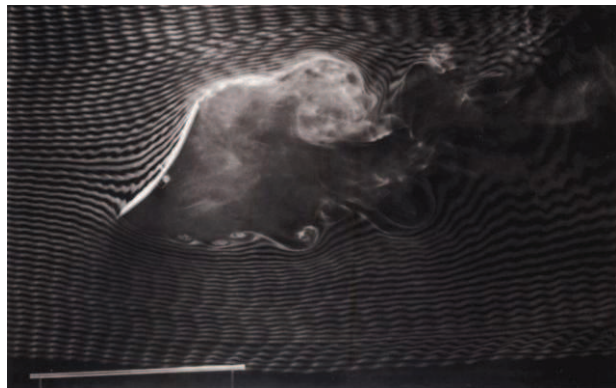
⁴⁰ Próximos al círculo del fotógrafo A. Stieglitz.



Sheeler, Charles y Strand, Paul. 1920. *Manhattan. Nueva York the Mangificent, Fumée de New York*. Película 35 mm.



Stieglitz, Alfred. 1902. *The Hand of Man*.



Marey, Etienne-Jules. 1900. *Mouvement de l'air (filets de fumée) à la rencontre d'une surface courbe*.

4.7. Túmulos neolíticos

Resulta evidente la relación entre algunos montones realizados en la década de los 60 y los túmulos neolíticos. En el caso del artista norteamericano M. Heizer, la vinculación es estrecha. Cuando era niño viajó con su padre, que era antropólogo⁴¹, visitando restos arqueológicos en Centroamérica y los desiertos del Oeste de los Estados Unidos. Heizer se mostró especialmente interesado por la abundancia de montículos neolíticos realizados por los antiguos pobladores de Norteamérica:

“As for the Effigy Tumuli, Heizer said that when he began the work, he was aware that prehistoric American Indians had built earth mounds or tumuli, many of which existed to this day. (...) he was surprised to find that the practice had been far more widespread than he had imagined. The eastern half of North America, he discovered, was literally covered with thousands of these mounds”⁴².

A estos montículos que realizaron los antiguos indígenas de Norteamérica, también se refiere M. Heizer: “And the native American tradition of mound building absolutely pervades the whole place, mystically and historically and in every sense”⁴³.



Heizer, M. 1984. *Water Strider*. Buffalo Rock Project.

⁴¹ Douglas C. Mc Gill, op. cit., p. 10. “His father, Robert Heizer, had been a prominent anthropologist at the University of California at Berkeley, and as a child Heizer had often accompanied him on expeditions in Mexico, Central America, and in the deserts of the American West. On these trips he had become intimately familiar with the prehistoric art and architecture of America (...) and the spectacular ceremonial temples and mounds of the Aztec, Mayan, Olmec, Toltec, and Incan cultures”.

⁴² Ibid., p. 11.

⁴³ Ibid., p. 11.

Acerca del significado de los túmulos neolíticos, los antropólogos C. Humphrey y P. Vitebsky sugieren que eran tumbas entendidas como lugares de regeneración y renacimiento:

“El trazado de algunas tumbas relaciona muy claramente la astronomía con el renacimiento. La tumba pasadizo semeja una vagina que conduce a un vientre y algunas tumbas tienen entradas con forma claramente de una vulva. Esa interpretación queda confirmada por el recubrimiento del túmulo funerario de Newgrange (Irlanda, hace más de 5000 años) con cuarzo blanco, lo que hace que la tumba parezca un huevo. Hoy, la tumba es también en muchas religiones un lugar de regeneración y renacimiento, y parece probable que ese fuera asimismo el caso de muchos pueblos neolíticos. (...) Es como si los muertos, al igual que el año que muere, fueran a renacer con el toque del sol que regresa”⁴⁴.

Pero los mismos autores, en relación al túmulo-montículo de Silbury Hill (Wessex, Sur de Inglaterra, 2600 a.C.), indican que su sentido sigue siendo un misterio: “y el enorme túmulo de Silbury Hill, cuyo objetivo o la función que pudiera realizar siguen siendo un misterio. (...) Al suroeste de Avebury se encuentra Silbury Hill, de 40 metros de alto, el montículo artificial más grande de Europa. (...) A lo largo de la historia, ha inspirado respeto”⁴⁵. Lo mismo opina B. Leigh Molyneaux sobre Silbury Hill: “seguimos ignorando las razones por las que se erigió. Algunos estudiosos sostienen que se construyó en honor del jefe de un clan y otros lo consideran el útero de un diosa madre embarazada o un omphalos que marca el centro del mundo”⁴⁶.

Cabe además señalar la influencia que el arte neolítico habría ejercido sobre el artista norteamericano C. André. En su caso, la visita a Stonehenge pudo ser uno de los motivos que le llevaran a querer dedicarse a la escultura, tal y como relata S. Boettger: “it is not surprising that he felt connected to Stonehenge. Andre believes that his experience of seeing this monument (during a 1954 visit to a maternal aunt and uncle in England)

⁴⁴ Caroline Humphrey, Piers Vitebsky, op. cit., p. 85.

⁴⁵ Ibid., p. 86.

⁴⁶ Brian Leigh Molyneaux, op. cit.

inspired him to become a sculptor”⁴⁷.



Death Mask/Mound, at the Mound City Group National Monument IN Chillicothe, Ohio.



Silbury Hill (Wessex) Sur de Inglaterra.

4.8. El pilar

“Estoy en el Centro del Mundo..., estoy junto al Pilar del Mundo, etc.”

(W. Müller)⁴⁸

“Nicetas fue un estilita, es decir, un asceta cristiano que vivió en lo alto de una columna (*stylós* en griego)”.

(B. Leigh Molyneaux)⁴⁹

“En un mito de los navajos, la roca Sky-Reaching, próxima al monte Taylos, creció tanto que arrastró al héroe Hermano Pequeño hasta un agujero del cielo que le permitió introducirse en el mundo superior”.

(B. Leigh Molyneaux)⁵⁰

“En diversas creencias de todo el mundo aparece un eje vertical que une este mundo con el superior y con el inferior, bajo tres imágenes predominantes. Probablemente, las más conocidas son la Montaña del Mundo y el Árbol Cósmico; la tercera es el Fuego, con su columna de humo que asciende hacia el cielo. (...) la columna cósmica aparece también representada en agujas y pináculos, en una línea imaginaria en el interior de un edificio o en un hilo que cuelga desde el punto más alto del tejado. (...) Esa imaginería columnar normalmente relaciona la tierra (y a veces un inframundo) con el cielo”.

(C. Humphrey y P. Vitebsky)⁵¹

Según el antropólogo M. Eliade el poste sagrado y el pilar cósmico se constituían en algunas culturas en centro y medio de comunicación con el más allá, poniendo el acento en su valor transcendente:

“los achilpa, los cuales, como hemos visto, llevaban siempre con ellos el poste

⁴⁷ Suzaan Boettger, op. cit., p. 138.

⁴⁸ Werner Müller. *Weltbild und Kult der Kwakiutl-Indianer*. Wiesbaden 1955, pp. 17-20. En: Mircea Eliade, op. cit., p. 37.

⁴⁹ Brian Leigh Molyneaux, op. cit., p. 132.

⁵⁰ Ibid., p. 12.

⁵¹ Caroline Humphrey, Piers Vitebsky, op. cit., p. 18.

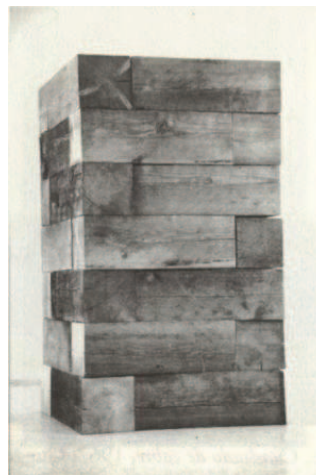
sagrado, el *Axis mundi*, para no alejarse del Centro y permanecer en comunicación con el mundo supraterráneo. (...) Tenemos aquí el prototipo de una imagen cosmológica que ha conocido una gran difusión: la de los pilares cósmicos que sostienen el Cielo a la vez que abren el camino hacia el mundo de los dioses. Hasta su cristianización, los celtas y los germanos conservaban el culto a tales pilares sagrados. (...) La trascendencia se revela por la simple toma de conciencia de la altura infinita”⁵².

Al pilar o la columna podría asociársele un carácter ascendente y en ocasiones ininterrumpido, ya que su vocación sería la de seguir elevándose. También cabe referirse al culto al héroe que en ocasiones le viene asociado⁵³.

Es así que entiendo, que entre los diferentes apilamientos que realizan algunos artistas en la década de los sesenta, quizá pueda encontrarse una lejana evocación a este pilar sagrado. Por ejemplo, la “conexión con el más allá” que R. Serra lleva a cabo con un apilamiento de bloques de la *construcción* (precisamente). Alusión lejana que probablemente también pueda encontrarse en el apilamiento de bloques de madera que realizó C. André.



Serra, R. 1969. *Stacked Steel Slabs* (skullcrabs series). California.



André, C. 1964. *Pozo*. Destruído, rehecho en 1970 Colonia, Ludwig Museum.

⁵² Mircea Eliade, op. cit., pp. 36-66-67-102.

⁵³ M. McLuhan, op. cit. p. 89. “Pero si el árbol y la columna proveen la imagen verdadera del culto a un héroe, la retórica que sopla a través de las hojas de este árbol es la de un idioma extranjero”.

5. Conclusiones

Como se ha ido viendo a lo largo del presente trabajo, toda una serie de cuestiones vinculadas a la práctica artística son puestas en cuestión por los artistas de este período. Así, diferentes aspectos formales, compositivos, de significado o técnicos, tradicionalmente ligados al hecho artístico, dejan de ser asumidos por estos artistas.

Este cuestionamiento del lenguaje plástico coincide en el tiempo con el movimiento contracultural en los años 60. Así, por ejemplo, en este período se realizan acciones artísticas en las que se rompen pianos, se arrojan documentos al aire (como hacían los artistas fluxus), o se protesta ante conciertos de música clásica.

Señalaba en la introducción cómo J. J. Beljon había sentido la necesidad de dirigir su mirada hacia lo que no participaba de los convencionalismos estéticos. En este sentido, este autor proponía como referentes toda una serie de imágenes y acciones (apilar, aglomerar, agrupar...) observables en nuestro entorno más inmediato. También la realización de acumulaciones, apilamientos y montones serían susceptibles de inscribirse en este interés por aproximarnos al mundo de los objetos, imágenes o acciones que observamos o realizamos cotidianamente.

Así, considero que las acumulaciones hacen especialmente evidente este interés por dirigir la mirada hacia *todo* lo que nos rodea, *cualquier cosa*, y no solo a lo que queda ubicado dentro del ámbito artístico; por sus vinculaciones con lo múltiple, lo que desborda, el exceso, lo indiferenciado e intercambiable, lo informe, el fondo, lo inclasificable, lo desechado...



Vautier, Ben. 1960, 1965. *Je signe tout*. Óleo.

Planteaba en el capítulo 2.1, cómo desde la prehistoria la acumulación ocupaba ya un lugar destacado en el desarrollo del proceso pictórico. Sin embargo, considero que los artistas de finales de los 50 y década de los 60, siguen interesándose por la acumulación, pero en la medida que la sacan del ámbito pictórico. Por ejemplo, J. Dibbets establece un vínculo entre el acto de apilar (en su caso apilando secciones rectangulares de hierba) y la superposición por capas que se va produciendo en el proceso pictórico. De esta manera, J. Dibbets habría encontrado un sustituto a la acción de pintar:

“My first projects were the Grass Rhomboids, rectangular sections of grass which I cut out and piled on top of each other. This was still related to the superposed painting: instead of painting, I now piled up grass-sods. I realized that if you want to use nature, you have to derive the appropriate from nature too”¹.

“J. D. The other important point that I realized was that stacking canvases and picture frames was the simplest way of making a painting, as near to zero as I could go.

J. D. The first thing I made after that was the *Grass Square*. That was the same as the *Last Painting*, in a way. And I also made some grass piles”².

En relación a esta atracción por lo situado más allá de las convenciones estéticas, los artistas también se interesan por el mundo del trabajo (ver apartado 1.3.6). Y es que con frecuencia, los artistas refieren que no se sienten profesionales del arte, llegando a utilizar, en ocasiones, herramientas que no le son propias, como carretillas, escavadoras, palas...

El distanciamiento con respecto al esteticismo, habría adquirido unas características singulares en los 50-60. Así, por ejemplo, Maciunas plantea vincular el arte con lo social; pero la preocupación social que encontramos en las cajas de plástico de Maciunas, en su tienda de pequeños objetos, en sus publicaciones, muestra unas características bastante peculiares, pues en sus trabajos con frecuencia recurre a objetos de pequeña entidad, rescatados de la basura.

¹ Jan Dibbets. “Untitled statement” (1969). *To Do with Nature*. Visual Arts Office for Abroad, Amsterdam 1979. Reprinted in Dore Ashton (ed.), *Twentieth-Century Artists on Art*. Pantheon, New York 1985, pp. 174-75. En: Kristine Stiles, Peter Selz, op. cit., p. 657.

² Liza Bears. “Dibbets: Interview with Liza Bear and Willoughby Sharp”, *Avalanche I*. Otoño 1970, pp. 34-39. En: Ibid., p. 659.

La construcción también lleva asociada la idea de destrucción, y en este sentido, lo destructivo también adquiere un matiz diferente. Así, parece que los artistas de los 60 se limitaran a observar o dar testimonio de los procesos de destrucción que se producen a nuestro alrededor. En ocasiones se nos muestran desde la distancia, mientras se está dando un paseo, como si el artista dejara de participar activamente en su producción. En cierta manera, parece como si el artista pensara que no es necesario hacer nada para que la destrucción finalmente se produzca.

Y si ni se construye ni se destruye, al parecer tampoco hay un interés por vincular la realización de la obra a la necesidad de hacerla necesariamente con esfuerzo, mediante el desarrollo de un trabajo que la justifique. Estos planteamientos adquieren un especial interés si tenemos en cuenta que, desde la *estética marxista*, se habría prestado una especial atención al trabajo, sobre todo en tanto que cuestionamiento de la vida disoluta del esteta.

Así, hay ausencia de trabajo en el arte mínimo, que se limita a apilar ladrillos-módulos (muy criticados precisamente porque el artista apenas trabajaba en la realización de la obra), o en el arte de los antiformalistas, donde las obras sólo se dejan caer al suelo; incluso a Lichtenstein se le criticó por haberse apropiado de unos dibujos-esquemas que había encontrado en un libro de historia del arte.

Así mismo, el proyecto urbanístico que proponen los situacionistas también tiene características singulares, por cuanto aparece estrechamente vinculado a lo lúdico (lo lúdico es fundamental también entre los miembros del colectivo fluxus): un proyecto urbanístico que posibilitara el vagabundeo por entre las calles.

Durante el período que me ocupa, se puede decir que se produce un renovado interés por la ciudad al ponerse el acento en lo vital que lleva asociado (de aproximación a lo vital y cotidiano, a la densidad de los objetos que nos rodean, a la actividad incesante de la ciudad). Es el caso de los situacionistas, artistas pop, nouveaux réalistes, o neodadaístas.

En otro orden de cosas, cuando vemos un conjunto de objetos acumulados, la sensación que nos transmite es que no se ha preservado o tenido en cuenta la necesidad de determinar un espacio en torno a ellos. En la disposición de objetos coleccionados de

manera ordenada y sistemática, por lo general se suele mantener este espacio diferenciador, para que cada objeto sea también percibido en su individualidad. Por el contrario, los objetos en acumulación parece que han decidido prescindir de la misma, presentándose como un continuo indiferenciado. Porque la vivencia de la totalidad se experimenta en su conjunto, apareciendo todo junto y mezclado. De esta manera, la homogeneidad se aleja de la articulación y atención a las partes que conforma la obra; pues el conjunto de objetos que la constituyen no se entienden (como es el caso de las colecciones) en tanto que sucesión de partes significativas en un determinado orden (ver apartado 2.1.).

Existen espacios que por definición parece que se "distribuyan" de esta manera. Por ejemplo, los *corchos* en donde colocamos las fotos, imágenes, papeles o notas que nos vamos encontrando. Lo que predomina es una superposición o distribución caótica entre los diferentes elementos, tocándose y tapándose unos a otros. Son objetos que surgen, que aparecen de forma inesperada, lo que pone de manifiesto su carácter transitorio, pues en cualquier momento pueden ser ocultados por otros o retirados. La sensación que transmiten todas estas anotaciones e imágenes acumuladas es de interés y permanencia inestable, de provisionalidad. Como si, a diferencia de las colecciones, su permanencia y singularidad nunca pudiera estar asegurada.

Por otra parte, en el *all-over* (ver apartado 2.2.2.) no hay ningún elemento que destaque, todos los elementos gráficos que componen la superficie del cuadro se presentan en un continuo indiferenciado, sin ningún tipo de ordenación perceptiva que establezca un primer plano frente a un segundo plano o fondo. Ahora todo es fondo o segundo plano, un fondo continuo donde nada destaca sobre el resto.

La percepción, de esta manera, adquiere un carácter errático, pues la mirada deja de discriminar, de establecer un sentido u ordenación. La atención se "centra" en todo, pues todo es ahora motivo de interés. En este sentido, es significativo que en ocasiones el arte en los 60 se plantee como situado en todas partes; cualquier imagen puede pasar a formar parte de los cuadros de Rauschenberg, o cualquier imagen puede ser motivo de interés para Ruscha; también para Vautier, todo lo que uno ve puede ser considerado arte.

A su vez, los desbordamientos pueden ponerse en relación con los procesos de

acumulación. Cuando se acumula algo, puede ocurrir que acabe desbordando o traspasando los límites del lugar en que es reunido o juntando. En este sentido, la acumulación puede poner en peligro los límites, la posibilidad de su contención (ver apartado 2.3.).

El desbordamiento puede vincularse al interés por salirse del marco y del pedestal. La obra, de esta manera, no permanece contenida en una determinada composición artística, o erigida en la vertical, sino que se puede presentar en la horizontal, por el suelo, porque lo constituido en la vertical se pudiera pensar como lo significado, lo que en cierta manera se destaca y aparta del contexto.

En la década de los 60, cuestiones relativas al límite, a su traspaso, están de una u otra manera bastante presentes. Por ejemplo, Kaprow hace una alusión constante a la necesidad de ir más allá del cuadro, de acceso a las cosas mismas, como al ambiente que nos rodea. Ya no se pretende un nuevo ordenamiento formal para la obra artística (como hubieran pretendido, por ejemplo, los cubistas). Es el motivo por el que los elementos que constituían el collage puedan ahora aparecer situados en el suelo, lo que algunos artistas de la época denominaron *de-collages*.

Pero el desbordamiento (o ruptura de moldes), puede ser también mirado con ironía, como si se hubiera convertido en el lugar común, en lo que precisamente se espera del artista. Así, algunos de ellos convierten estos desbordamientos en meros vertidos que suceden en la sociedad industrial, quitándoles la trascendencia que pudieran llevar asociados.

Quizás sea esta la razón por la que también en el arte de los 60 se produce un tránsito continuado entre lo interno y lo externo, lo que queda dentro y fuera. Así, también en este caso, el traspaso, la desterritorialización, supone la posibilidad de una mezcla e indiferenciación entre lo interno y lo externo, entre el entrar y el salir. Así, por ejemplo, vemos a Warhol continuamente entrando y saliendo de las tiendas; o Smithson, que no se plantea traspasar los límites, sino principalmente tenerlos en cuenta, únicamente considerarlos.

En este sentido, también se puede hablar de un interés por la desubicación, por las experiencias laberínticas. Así, por ejemplo, la deriva situacionista no privilegia direcciones, líneas de sentido o lugares significativos.

Por otro lado, si tras el desbordamiento se produce una diseminación de lo contenido, por el contrario, con el montón hay un recogimiento; como si al final hubiera sido necesario unir en un montón todo lo que había acabado esparcido por el suelo. Otra forma de contención que probablemente se inscriba en esta dinámica actual (a la que me refería anteriormente) de constantes entradas y salidas, de lo interno y externo, de lo que queda dentro y fuera, de lo diseminado y lo recogido, en este caso en un montón.

Si por algo se puede caracterizar el s. XX, es sin duda por el crecimiento de la producción. Pero algunos van más allá y sugieren que no solamente se trata de un mero crecimiento productivo, sino que el exceso también se refiere a un sistema productivo que incentiva la multiplicación de naderías, de objetos efímeros y rápidamente sustituibles. Pero la sociedad actual también resulta excesiva en relación a la avalancha de datos que produce, difícilmente procesables en su totalidad. Se llega entonces al exceso (ver apartado 2.2.1.), que sería consustancial a la cultura moderna, a su difícil racionalización.

La palabra *demasia* se define en el *Diccionario de Uso del Español* de María Moliner, como: “(De “demás”).1. f. Circunstancia de haber demasiado de cierta cosa. *Exceso.2. Abuso o *atropello: acto cometido contra las leyes u ordenanzas o atropellando los derechos de otros. 3. Atrevimiento, *descaro, falta de *respeto, insulto u ofensa cometidos contra alguien o dirigidos a alguien”³.

Sin duda, también la acumulación puede ser entendida como insolencia, atrevimiento, o maldad. El exceso puede fascinarnos, verse como una puerta abierta a lo posible, vincularse con estados próximos a la locura, como un acceso a lo que queda más allá de lo conocido, a lo inabarcable y sorprendente. Sugería S. Sontag que la cultura camp se sentía fascinada por el demasiado, por lo superlativo, y que de alguna manera no debía ser tomada en serio.

Pero el exceso también puede ser entendido en tanto que abundancia de vida, que también puede mostrarse insolente, atrevida o malvada. Porque lo que prolifera es siempre difícilmente delimitable, entendible o categorizable. Así, el arte puede relacionarse con esta superabundancia o multiplicación, ligada a lo placentero (ver apartado 2.2.1.).

³ María Moliner. *Diccionario del uso del español*. Tomo I. Ed. Gredos. Segunda edición. Madrid, 1998, p. 887.

En el arte, con frecuencia las imágenes u objetos creados pasan a ser depositarios de una multiplicidad connotativa, de una riqueza interior que las hace inagotables, como si los objetos artísticos estuvieran internamente llenos de algo.

En oposición a esta abundancia connotativa, ligada tradicionalmente a la obra de arte, se puede entender que, algunos artistas de los 60 hablaran de unicidad. Así, por ejemplo, Baldessari dice que uno de sus cuadros posee una única cualidad (ver apartado 2.2.5). También J. Cage insiste una y otra vez, en su interés por el uno, pues el dos ya presupone una articulación entre dos elementos o partes.

Los montones ponen especialmente de manifiesto este interés por el *uno*; al estar formados por un único material homogéneo que se junta en un montón-punto de reunión. El montón, de esta manera, toma distancia con respecto a la acumulación, más vinculada a lo múltiple.

En otro orden de cosas, los museos pueden ser entendidos como lugares que facilitan todo un repertorio de imágenes sobre las que poder trabajar (ver apartado 2.4.). El observador las utiliza poniéndolas en movimiento, haciendo que cobren nueva vida. El interés hacia el museo radica entonces en esta reactivación de lo almacenado, del nuevo uso que le damos.

El museo puede ser entendido como un almacén o como un gran almacén por el que transitar. El arte pop precisamente se caracteriza por la fascinación por todos aquellos objetos e imágenes que podemos encontrar en los grandes almacenes; y sobre todo, por la medida en que es reutilizado o apropiado lo que hemos ido encontrando. La dinámica es la de la sorpresa ante lo que vemos, la fascinante mirada que depositamos ante lo que inopinadamente nos vamos encontrando. Desde el s. XIX, el *flâneur* pone el acento en este transitar o vagabundeo por las tiendas, las galerías, en el interés por lo que allí vamos encontrando.

Como Warhol, quien llega a reivindicar su papel de coleccionista-consumidor de mercancías en una especie de asimilación que contribuye a entender mejor esta relación entre el museo y los grandes almacenes. Consumir, comprar, coleccionar arte, almacenarlo, sorprendernos ante lo que vemos, apropiarnos de ello, reutilizarlo... *La Olimpia* de Manet puede entenderse como imagen paradigmática de esta forma de ver y

transitar por el museo-almacén.

De esta manera, el museo-almacén se convierte más en un conjunto de imágenes y objetos acumulados que en un conjunto de imágenes y objetos coleccionados; el nuevo modo de ver desestructura lo coleccionado, desclasifica sus elementos, desestabiliza la mirada. Se produce así una destrucción de la colección, pues ya no se atiende a un único hilo conductor de lectura. Como propone Baldessari con la destrucción de su propia pinacoteca, a fin de establecer una nueva tábula rasa.

La misma tábula rasa que establece Spoerri cuando dice necesitar desembarazarse de su obra por falta de sitio en su casa para guardarla; Pistoletto realiza sus *oggetti in meno*; Douglas Huebler no quiere crear nuevos objetos; Keith Arnatt entiende el arte como un acto de omisión; para los artistas minimal menos es más; y para los artistas conceptuales más es menos. Hasta Warhol dice que le sorprende ver a una mujer embarazada en New York. Quizás porque haya demasiadas cosas de las que quieren desembarazarse: de la belleza, la originalidad, lo profundo, la multiplicidad interna de la obra, lo connotativo... (ver apartado 2.2.4.).

Acumulación de cosas, pero también de personas. En la primera mitad del s. XX, esta acumulación se denomina *masa*, quizás porque era percibida como algo compacto en la forma de moverse y de actuar. Con posterioridad, en la segunda mitad del s. XX, la masa da paso a la multitud; así, si podemos entender la masa como algo compacto, en la multitud, por el contrario, predomina lo diferente, lo múltiple. Y es que la multitud es entendida por su carácter heterogéneo y asistemático, haciendo posibles los encuentros casuales.

Para los artistas de los 60, la presencia de la multitud, como la del público, era algo necesario. Para Warhol, la fascinación por la multitud no era sino la fascinación por los fans enloquecidos; Para Kaprow resultaba fundamental la presencia del público en la realización de sus happenings, pues sólo la presencia del público hacía posible la obra (ver apartado 1.3.10.).

La obra deja de percibirse como un elemento aislado que el espectador observa desde la distancia para convertirse en un *objeto* del que el público-multitud participa activamente, llegando a vivirse en tanto que experiencia envolvente. Se pretende que el

público tenga un papel significativo en la realización de la obra, que intervenga en su constitución y percepción.

También la obra deja de entenderse como algo aislado y desconectado, por ejemplo, de la sociedad de consumo, para pasar a vivirse como algo “contaminado” de esta nueva realidad, la cultura de masas, la multitud. Se produce así un interés por los nuevos modos de producción, lo almacenes comerciales, los objetos kitsch...

En relación a la multitud también habría que mencionar la proliferación de artistas: para Cage, no constituía ningún problema pues cualquier cosa tendría el mismo valor que la realizada por un genio. Y así mismo, para Debord, lo deseable sería que todo el mundo pudiera llegar a ser un artista.

Las acumulaciones de objetos, materiales e imágenes de todo tipo predominarían desde finales de los 50 hasta principios de los 60, en la obra de los artistas denominados neodadaístas (R. Rauschenberg, A. Kaprow, R. Oldenburg, J. Dine, C. Schneemann's, R. Whitman...), de los nouveaux réalistes (Spoerri, Arman...), o los artistas del colectivo fluxus (Maciunas, Vautier, Brecht, Higgins...) entre otros (ver capítulo 3.1).

Entre los artistas americanos neodadaístas, predomina el uso de materiales de desecho, sus instalaciones aparecen repletas principalmente de papeles, telas, fragmentos de objetos o materiales inservibles. Los nouveaux réalistes tienden a acumular objetos, siendo su principal representante Arman, cuya obra consistió fundamentalmente en la realización de acumulaciones. También Spoerri nos muestra la acumulación y el caos que se produce en cualquier mesa después de cada comida.

Por otra parte, los artistas fluxus, también se muestran interesados por los objetos, y especialmente por pequeños objetos de todo tipo que introducen en pequeñas cajas de plástico.

En todos estos casos, se produce un interés y acercamiento por la realidad inmediata, por todo un conjunto de materiales y objetos cotidianos que nos vamos encontrando. Se trata de un tipo de objeto por lo general próximo al basurero o procedente del basurero mismo, de escasa entidad y valor (por ejemplo, las cajas de plástico del colectivo fluxus, Maciunas las rescató de la basura). Arman manifiesta este interés por el desecho en sus acumulaciones de basura en cubos de basura. Se puede decir que se

produce un acercamiento al objeto, en la medida en que cualquier cosa puede llegar a constituirse en objeto de nuestro interés; resulta interesante recordar cómo Mallarmé había reivindicado la liberación de la vida en las cosas.

Qué duda cabe que en la sociedad actual el aumento vertiginoso de los objetos producidos, ha crecido en la misma medida que los desechos. El desecho se constituye en tanto que resto y reverso del proceso productivo. Barry Le Va nos muestra los desechos que se producen durante el proceso de realización de su obra, asignándoles un lugar más destacado que la obra misma. Oldenburg nos muestra los objetos de desecho que genera la ciudad, llegando a identificarse con ellos mismos (aparece en el suelo, como un mendigo, recubierto de papeles). Los artistas fluxus reciclan objetos encontrados en la basura, con un pretendido fin social, incluso llega a pretender (con escaso éxito) comerciar con ellos. Rauschenberg identifica sus cuadros con un depósito de basura, a donde va a ir a parar cualquier cosa (ver apartado 3.1.2.).

Porque interesarse por todo es también interesarse por lo desechado, por lo que se ha descartado, hacia lo que supuestamente no debiéramos focalizar nuestra atención, lo que no se destaca, lo que no tiene ningún valor.

Estos objetos en ocasiones se nos muestran tirados por el suelo, sin ningún tipo de orden. En el collage cubista, se había seguido realizando una disposición de los objetos con los que se trabajaba (en el cuadro); ahora, por el contrario, se nos muestra el objeto en sí mismo, alejado o más allá del cuadro.

Por otro lado, nos vamos rodeando de los objetos que vamos acumulando, por lo que estos se podrían caracterizar por su carácter envolvente (la enredadera es donde uno se pierde, puede acabar dormido, o desaparecer; Barthes identifica el texto con una enredadera donde el escritor llega a desaparecer). Los happenings de A. Kaprow son un buen ejemplo en este sentido, pues pretenden la implicación del espectador, por lo que acaba envolviéndole en sus happenings, haciendo que acabe sumergido en ellos.

En otro sentido, es preciso destacar el componente expresivo y de implicación emocional presente en las acumulaciones. Así, Arman llega físicamente a golpear con un

martillo los objetos, los despedaza, les dispara. Nada que ver con el frío distanciamiento (calculado) de los artistas minimal, o con la actitud más neutra de los que realizan montones.

Por último, la acumulación mantiene, en cierta manera, un nexo con la percepción tradicional de la obra, en tanto que portadora de significados múltiples, entendida por su carácter polievocativo o connotativo, o por la acumulación interna de significados que lleva asociado. Es por lo que creo necesario señalar el distanciamiento que algunos artistas muestran con respecto a esta concepción tradicional de la obra de arte. Así, Warhol advierte que debajo de la superficie de sus pinturas no hay nada. Por el contrario, Rauschenberg y Paolozzi siguen interesados por el carácter polievocativo de la imágenes artísticas (en el caso de Paolozzi, procedentes de la cultura de masas).

Al hablar de los apilamientos se puede empezar mencionando las cajas donde Warhol guardaba todo lo que había ido acumulando, pues en cierta manera nos sirven de puente entre las acumulaciones y los apilamientos. Warhol tenía guardadas las cajas en las estanterías de un almacén, apiladas se podría decir, (el elemento modular lo constituían las cajas). Su actitud era la de deshacerse de lo acumulado (aunque manteniéndolo guardado), mandándolo así a un almacén distante, lejos de su casa. En declaraciones suyas, afirma que no quiere saber nada de toda esa miscelánea de imágenes y objetos varios que había ido acumulando a lo largo del tiempo. Considero bastante significativo este cambio de actitud, pues con la acumulación (se podría pensar que) sigue estando presente lo múltiple, característico en la obra de arte.

En primer lugar, es posible establecer un vínculo más que evidente entre lo repetitivo característico de los apilamientos, y los modos actuales de producción estandarizados.

El que apila deja de componer, no establece una ordenación significativa entre los elementos que va disponiendo. Al ser todos los elementos iguales, dispuestos repetitivamente en filas y columnas, la disposición de los mismos deja de interesar, pueden ser intercambiados entre sí sin que la "ordenación" cambie el carácter de la obra. Más que componer, los elementos en repetición ahora se *colocan*. En la composición se establece una relación o vínculo entre los elementos, en el apilamiento los elementos

aparecen desconectados unos con otros, no importa el lugar que ocupen, pues se trata de elementos iguales e intercambiables. Y si el caos era constitutivo de la acumulación, porque hacía también imposible la composición, ahora con la utilización del elemento modular repetitivo, también se dificulta la composición.

Con el apilamiento los elementos que intervienen pierden su individualidad, haciendo que la realización de la obra se convierta en un acto repetitivo, sin interés; todo lo contrario que en las acumulaciones, donde el artista incluso llegaba a pelearse con los objetos y materiales. De la acción repetitiva se deduce, a su vez, una pérdida de originalidad en el desarrollo de la obra, pues lo original es lo que no puede ser copiado ni repetido.

Lo repetitivo puede interesarnos por diversos motivos. Podemos hablar, por ejemplo, del carácter hipnótico de las acciones repetitivas, o de en qué medida lo repetitivo puede contribuir a anular nuestra voluntad. También es posible aludir al carácter patológico de las acciones repetitivas. No hay que olvidar que el arte en ocasiones ha mostrado un especial interés por lo patológico (el dibujo, por ejemplo, realizado por enfermos psíquicos). De esta manera, la acción repetitiva se entendería como una incapacidad de acceso a lo nuevo (la novedad constituiría el reverso de las acciones repetitivas patológicas).

En este sentido, algunos artistas de los 60 deciden definitivamente abandonar cualquier atisbo de novedad, adoptando la decisión de realizar siempre la misma obra; es el caso de Buren, que únicamente realiza rayas verticales, aplicables a cualquier superficie. La falta de originalidad y novedad de lo realizado hace que la obra pueda entenderse como irrelevante o absurda.

Por otro lado, lo repetitivo pone el acento en el carácter inexpresivo de la obra, en su falta de interés. Sí que parece necesario señalar el carácter expresivo que mantienen las acumulaciones; por ejemplo, Kaprow pone en relación los happenings e instalaciones que realiza con la obra de Pollock. La acción especulativa que la obra de Pollock lleva asociada desaparece con los apilamientos. Por ejemplo, Warhol señala que le encantaba que le dijeran exactamente lo que tenía que hacer cuando trabajaba como ilustrador publicitario, en una especie de identificación con la labor que tradicionalmente llevaba a cabo el copista (Warhol prefería hacerlo).

Pero la obra repetitiva es una obra que de antemano sabemos cómo va a ser. No es una obra que se desarrolle o vislumbre a la medida que se va haciendo. Así, se puede entender el apilamiento como una obra que programamos o proyectamos (no hay por tanto, ningún tipo de confrontación o lucha con el material en la realización de la obra).

En tanto que obra programada, deja de intervenir el azar en su realización (el azar se entendía como fundamental en el desarrollo de la acumulación). En los apilamientos ya no hay nada inesperado que podamos irnos encontrando. Por ejemplo, Sol Lewitt llega a proponer todas las posibles alternativas en la disposición de una determinada forma. Precisamente Arnheim reivindicaba una concepción del arte distanciada de toda posible previsión, regulación o programación. Una concepción que contraviene la realización de los apilamientos.

Y finalmente, una cuestión que considero fundamental es que el apilamiento no busca ni encuentra el objeto (como en el caso de las acumulaciones), sino que lo produce; la acumulación carece de objeto, lo busca, pretende encontrarlo; el apilamiento, por el contrario, no parte de esta falta. Insatisfacción o falta que resultaría difícil (por no decir imposible) encontrar, por ejemplo, en Warhol.

Y los montones. Los montones habrían sido realizados principalmente en la segunda mitad de los 60. Realizan montones los artistas antiforma, povera, land art, aunque también otros artistas de diversa procedencia (I. Baxter, R. Ferrer, B. Venet...). Como decía L. Lippard, a lo largo de la década los montones proliferan. Los montones se realizan únicamente dejando caer el material en el suelo. Así, sólo la gravedad es responsable de que el montón adquiriera una determinada forma (montículo), de tal manera que el artista apenas interviene en su configuración (sólo deja caer el material). La obra se "elabora" entonces sólo en la medida en que la materia se va depositando. En este sentido, el artista no se muestra activamente dispuesto a desarrollar una obra elaborada. Estas "obras" tampoco se podrían valorar entonces (como en el caso de algunos artistas pop o minimal) por el trabajo o esfuerzo que el artista ha empleado, pues claramente este no desarrolla ninguna destreza o técnica. Y es que el montón pareciera haber sido hecho simultáneamente tanto por la naturaleza como por el hombre (ver apartado 3.3.1.).

Como en el caso de los apilamientos, también aquí se trata de una ordenación

elemental, de un agrupamiento básico que muy bien puede hacer cualquier niño de corta edad. Tampoco imaginamos un posterior desarrollo de esta forma, el artista se queda en ella, probablemente una de las formas más básicas que uno pueda imaginar. Pero lo paradójico es que el montón, en ocasiones, evoca el mundo del trabajo, las obras. Así, también en este caso se hace una alusión a lo constructivo (como era el caso de Maciunas, por ejemplo), quedándose en una construcción elemental.

Y como en el caso de las acumulaciones, el montón se nos presenta en el suelo, en la horizontal; por el contrario, el objeto elaborado, por lo general, aparece levantado, en vertical. Porque lo dejado se contrapone a lo erigido.

El montón no resulta entonces algo conformado, pues todos vienen a tener más o menos la misma forma; así, los artistas que realizan montones no se muestran interesados por realizar una determinada forma escultórica original. Ni por realizar una determinada composición entre los elementos que intervienen, pues por lo general los montones están formados por un determinado material disgregado homogéneo (no importa el lugar que ocupen estos elementos disgregados dentro del montón). En el montón, por tanto, tampoco puede observarse una composición u ordenación característica entre los elementos que lo conforman.

También solemos ver los montones formados (a diferencia de las acumulaciones) por un mismo tipo de material homogéneo. Se produce así, una cierta forma de clasificación, ya que el amontonamiento puede hacerse por tipos (montones de arena, grava, hojas...), mientras que la acumulación, por el contrario, siempre es caótica, nunca clasifica ni recoge (como el montón).

Pero sí se puede afirmar que el montón, en sí mismo, constituye una ordenación o recogimiento. Hay una ordenación en la medida que con frecuencia, resulta de recoger lo que estaba disperso. Se puede decir entonces que se hace limpieza, que se produce un recogimiento en el doble sentido de la palabra.

Considero especialmente importante el recogimiento y la contemplación que (de alguna manera), el montón puede llevar asociado. Así, por ejemplo, es posible asociar el montón a la imagen de la montaña, vincularlo, por tanto, a los sentimientos de lo sagrado y lo sublime. El montón, por su pequeño tamaño, y su carácter perecedero y móvil, puede interpretarse como una montaña menor o como un sentimiento “sublime” menor. También

podemos aludir a los montones neolíticos, los montones que aparecen en los jardines Zen, o los simples amontonamientos de piedras con carácter sagrado, que han surgido en diversas culturas a lo largo de la historia.

Pero, como digo, parece que al montón lo seguimos contemplando de alguna manera. A diferencia de las acumulaciones (que en ocasiones puede evocar un carácter envolvente), los montones se observan desde una cierta distancia; como en el caso de las montañas, parece que el montón permanece distante, en cierta manera lejano. Pero esta nueva “contemplación“, se lleva a cabo a través de lo próximo o carente de valor, por medio de maderas troceadas, carbón, arena...

Esta distante contemplación, recogimiento o dejación, contrasta plenamente con la actividad desenfrenada que se le atribuye al acumulador. Con el montón cesa la actividad; es una dejación en un doble sentido, pues hasta para su realización el artista se limita a dejar caer el material. De esta manera, se puede decir que el montón permanece quieto, detenido, se constituye en un punto muerto o paréntesis en el camino, donde uno se detiene. En este sentido, los montones que realiza R. Long son bastante representativos; son montones que realiza en el paisaje, durante las paradas que hace en el camino.

La acción queda así *suspendida*. A diferencia de las acumulaciones, los montones además se muestran inexpresivos (en este sentido se asemejan a los apilamientos). Por otra parte, también hay que señalar la conexión entre la técnica del *dripping* (característica de la obra de Pollock) y el proceso de formación de los montones (únicamente dejando caer el material). De todas maneras, sí creo necesario recalcar el *cese de actividad* característico de los montones (por el contrario, Pollock llevaba a cabo una acción desenfrenada).

.

Como indiqué al principio de las conclusiones, las acumulaciones de diferente tipo que realizan los artistas en la década de los 60 pueden entenderse como un dirigirse hacia *todo*. Los diferentes tipos de acumulaciones (acumulaciones, apilamientos y montones) no serían sino posibles manifestaciones de esa totalidad por la que se interesan: una totalidad que nos envuelve, que disponemos repetidamente, o que observamos quietamente desde la distancia. Es el motivo por el que el artista se interesa por la realidad que le rodea, en su conjunto, no solo por una *parte* de ella.

En 1960 escribe el artista Ben Vautier en el texto que reproduzco en la página siguiente: “Mon esprit contient cet infinie quantité de possibilités qui est TOUT, étouffe dans la production une partie de ce TOUT,...”⁴.

No se pretende, por tanto, quedar ubicado en un determinado ámbito o parte, por ejemplo la del arte. Así lo entiende Liza Bear, al mencionar al artista J. Dibbets: “He abolishes his role of being an artist, intellectual, painter or writer and learns again to perceive, to feel, to breathe, to walk”⁵.

Se plantea así una *totalidad* indiferenciada, desmedida, inclasificable, en la que aparece todo mezclado y adherido en tanto que fondo, en donde no se destaca ni diferencia ningún elemento u objeto. Es el motivo por el que se cuestiona el ámbito artístico, sus convencionalismos estéticos, y, por tanto, la obra de arte en sí misma, en tanto que *objeto* artístico erigido o diferenciado (por ejemplo, entre lo que es arte y lo que no), en relación a sus aspectos formales, compositivos, de contenido, autoría o técnicos.

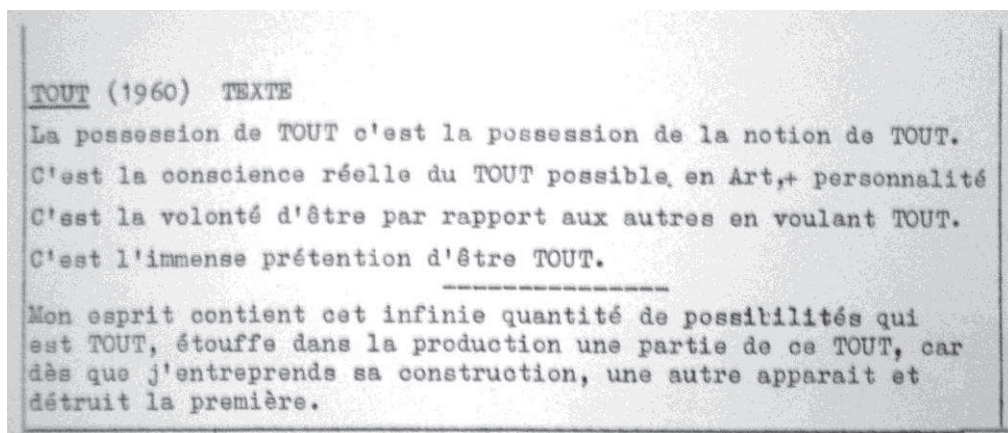
No se atiende, por tanto, a los valores compositivos en la obra de arte, en la medida que no hay elementos u objetos que destaquen del fondo. Es así que los elementos que forman parte de una composición nunca son intercambiables, ya que se atiende fundamentalmente a sus características particulares y al lugar en que están ubicados.

De esta manera, nuestra atención permanece errática, dirigiéndose hacia todas partes, cualquier cosa, incluso hacia lo tirado por el suelo, lo desechado, como lo que se aparta, lo que no forma parte; no llegándose a distinguir ningún aspecto en particular de la “obra de arte”, ni a la “obra de arte” en sí misma.

⁴ Ben Vautier. *Tout*. 1960. Texto sobre madera 58 x 65 cm.

⁵ Liza Bears. “Dibbets: Interview with Liza Bear and Willoughby Sharp”. *Avalanche I*. Otoño 1970, pp. 34-39. En: *Ibid.*, p. 664.

Considero, en definitiva, que las acumulaciones realizadas durante este período, llegan a confundirse e identificarse con la *totalidad* que les rodea, el entorno, las acciones que realizamos cotidianamente, en tanto que fondo indiferenciado.



Vautier, Ben. 1960. *Tout*. Texto sobre madera, 58 x 65 cm.

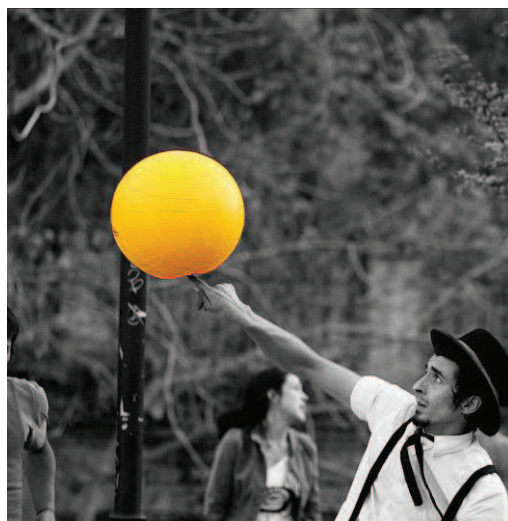
Para finalizar quiero mostrar una serie de trabajos del pintor Gerhard Richter. Se trata de algunos de su *Atlas*, colecciones de fotografías colocadas en paneles que el artista ha ido recopilando a lo largo del tiempo. Algunas de estas fotografías las utilizó como motivo para la realización de sus pinturas. He seleccionado algunos de ellos (realizados en la década de los 60 y 1970) porque considero que pueden verse reflejadas algunas de las cuestiones que se han tratado a lo largo de este trabajo.

Podemos imaginar a G. Richter como si de un *Atlas moderno* se tratara, portando sobre sus hombros la *totalidad* a través de sus fotografías (rollos de papel higiénico, astas de ciervo, yates, pájaros, cascadas... en torno a unas 5000⁶ en 633 paneles), o mejor sobre la punta de uno de sus dedos, para mostrárnosla, haciéndonos partícipes de ella.

⁶ Francesco Giaveri. *El Atlas de Gerhard Richter*. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Historia del Arte III. Anales de Historia del Arte, 2011, Volumen Extraordinario, pp. 225-239. "En 1962 Gerhard Richter empieza a coleccionar fotografías y a guardarlas en cajas de cartón. El artista continuará esta actividad a lo largo de toda su vida y la vinculará estrechamente con su investigación artística. Al principio, confluían en el Atlas los modelos iconográficos de sus pinturas, y en concreto, los Fotobilder realizados entre 1962 y 1964, cuyos originales fotográficos se hallan todos en los primeros paneles del álbum. Con el torrencial aumento de las imágenes que lo componen (más de 5.000), la relación con las pinturas de Richter se hace menos directa. Esto permite considerar al Atlas como una obra autónoma; y como obra autónoma, se ha presentado en numerosas ocasiones".



Atlas Farnesio, Roma, siglo II.
Museo Arqueológico Nacional de Nápoles

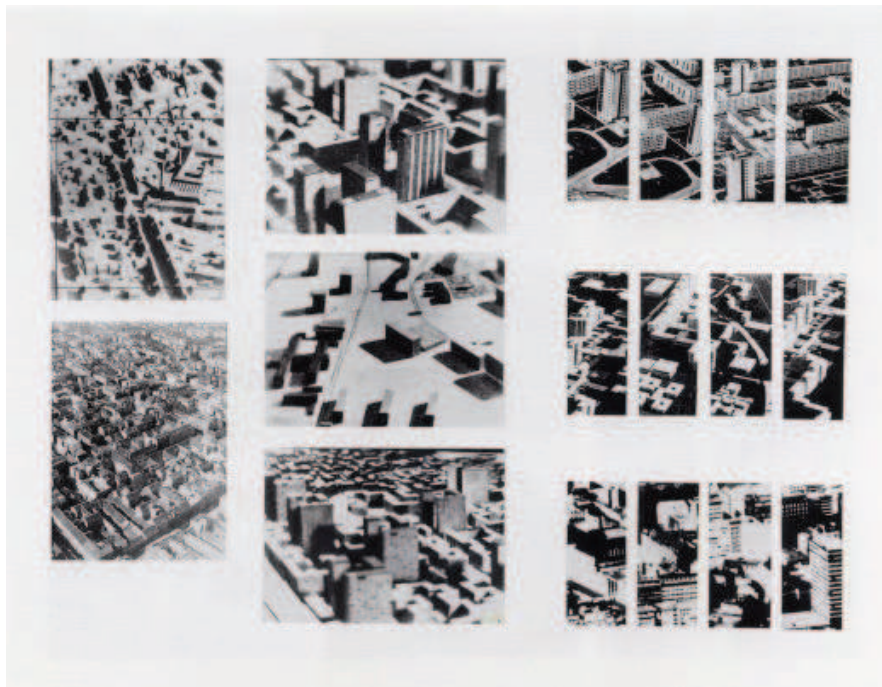


Fotografía de Jovisur. 5 de abril, 2009. *El gran dictador*. Tomada a un artista callejero en el Paseo de los Tristes, Granada.

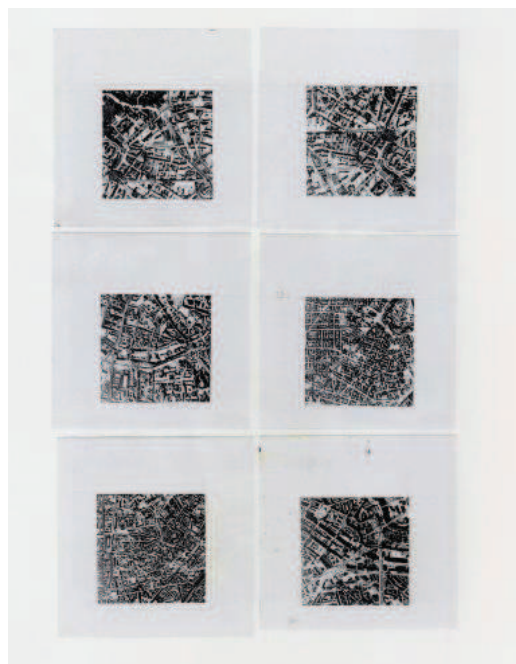


Richter, Gerhard. 1995. *Atlas*. Installation Dia Center, New York. Foto Cathy Carver.





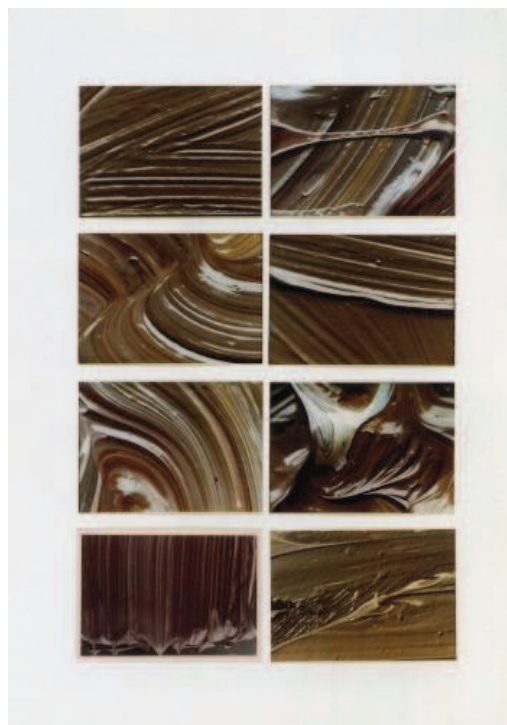
Richter, Gerhard. 1968. *Cities. Städte*. 51,7 x 66,7 cm. Atlas Sheet: 124.



Richter, Gerhard. 1970. *Clouds. Wolken*. 66,7 x 51,7 cm. Atlas Sheet: 121.



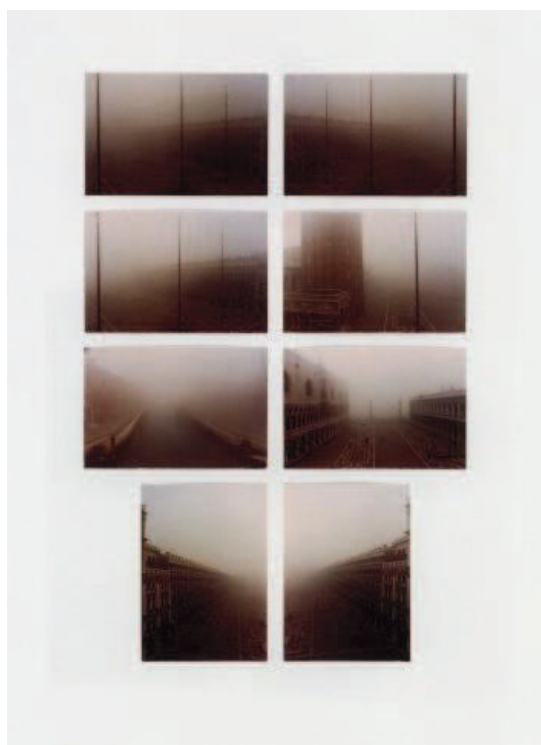
Richter, Gerhard. 1970. *Heinz Kühn*. 36,7 x 51,7 cm. Atlas Sheet: 44.



Richter, Gerhard. 1970. *Photograph Sections*.
Ausschnittfotos von Farbproben. 51,7 x 36,7 cm. Atlas Sheet: 97.



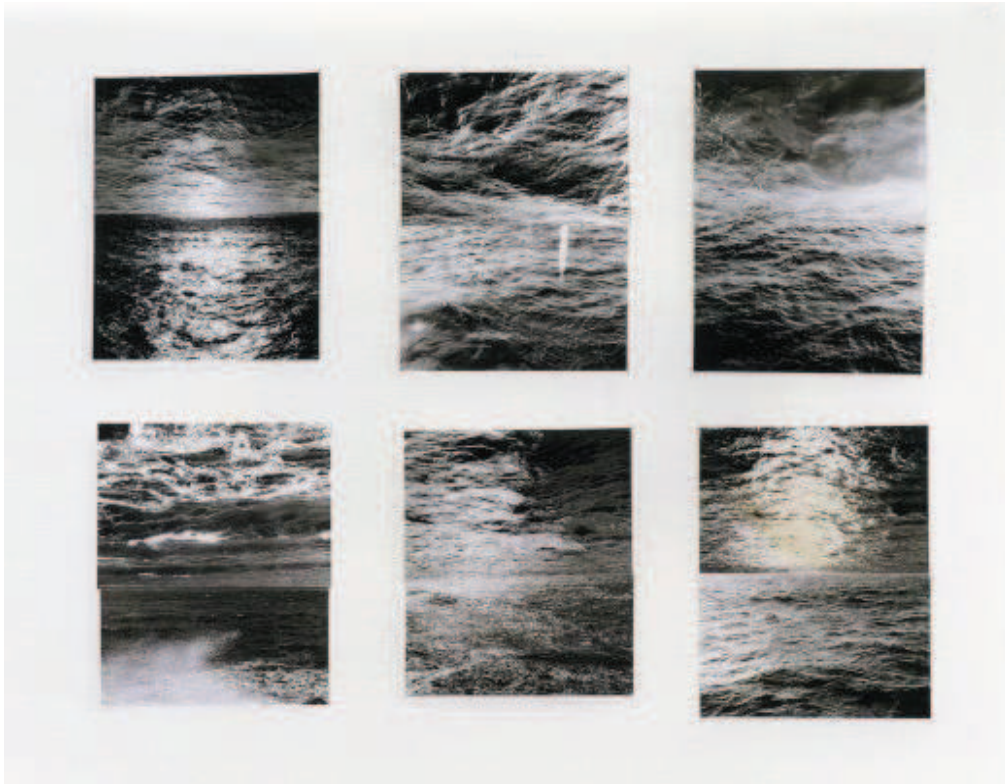
Richter, Gerhard. 1968. *Mountain Range. Gebirge*. 51,7 x 66,7 cm. Atlas Sheet: 125.



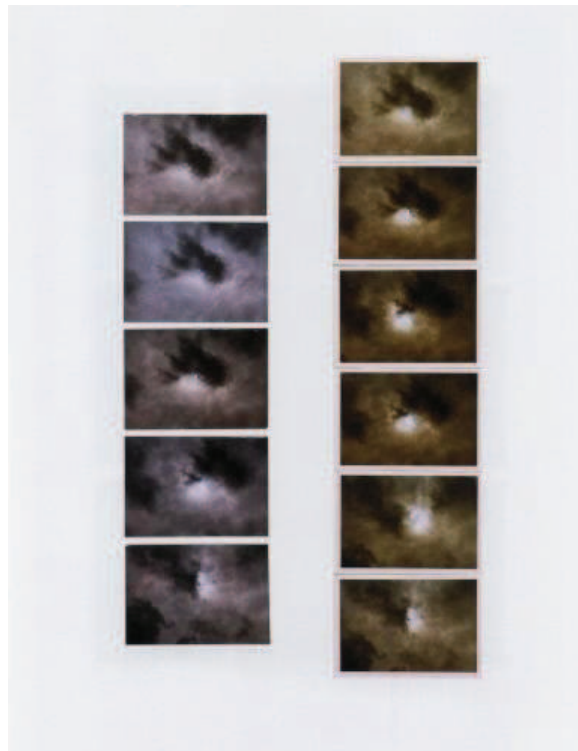
Richter, Gerhard. 1970. *Venice. Venedig*. 51,7 x 36,7 cm. Atlas Sheet: 154.



Richter, Gerhard. 1969. *Landscapes. Landschaften*. 51,7 x 36,7 cm. Atlas Sheet: 163.



Richter, Gerhard. 1969. *Seascapes. Seestücke* (Foto-Collagen). 51,7 x 66,7 cm. Atlas Sheet: 188.



Gerhard Richter. 1970. *Clouds. Wolken*. 66.7 cm x 51.7 cm.
Atlas Sheet: 210

6. Bibliografía

Abadie, Daniel (ed.). *Arman*. Galerie Nationale du Jeu de Paume. París 27 enero - 12 abril 1998.

Abadie, Daniel (ed.). *César*. Gallimarde. Galerie Nationale du Jeu de Paume. París 10 junio - 19 octubre 1997.

Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. (*L'uomo senza contenuto*. Rizzol/Quodlibet, Milan/Macerata. 1970/1994). Trad. Eduardo Margareto Korhmann. Ediciones Áltera Ensayo, Barcelona 1998.

Anceschi, Luciano. *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. Trad. Rosalía Torrent. Ed. Tecnos, Madrid 1991.

Apollinaire, Guillaume. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. (*Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*. 1913). Trad. Lydia Vázquez. Ed. La balsa de la medusa, Madrid 2001.

Aragon, Louis. *Los colages (recopilación 1923-1965)*. (*Les collages*. Hermann éditeurs des sciences et des arts, París 1965). Trad. Pilar Andrade. Ed. Síntesis, Madrid 2001.

Armstrong, Richard, Marshall, Richard (eds.). *Entre la Geometría y el Gesto. Escultura Norteamericana, 1965-1975*. Trad. Pilar López Mañez. Palacio de Velázquez. Parque del Retiro, Madrid 23 mayo - 31 julio 1986.

Barthes, Roland. *El placer del texto*. (*Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil, París 1973). Trad. Nicolás Rosa. Siglo XXI editores, Buenos Aires 1974.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. (*Le bruissement de la langue*. Éditions du Seuil, París 1984). Trad. C. Fernández Medrano. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona 1999.

Barthes, Roland. *S/Z*. (*S/Z*. éditions du seuil, París, 1970). Trad. Nicolás Rosa. Ed. Siglo Veintiuno Editores, Madrid 1987.

Battcock, Gregory (ed.). *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. (Idea Art. A Critical Anthology. E.P.Dutton & Co., Inc., Nueva York 1973). Trad. Francesc Parceiras. Ed. G.G., Barcelona 1977.

Battcock, Gregory (ed.). *Minimal art. A critical anthology*. Ed. E.P. Dutton & Co., INC. New York 1968.

Baume, Nicholas (ed.). *Sol LeWitt. Incomplete open cubes. The Wadsworth Atheneum*. Museum of Art Hart Forf, Connecticut. The Mit Press Cambridge, Massachussets, London 2001.

Baudelaire, Charles P. *El esplín de París*. (*Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*). Trad. F. Torres. Alianza Editorial, Madrid 1999.

Baudelaire, Charles P. *Las Flores del Mal*. (*Les Fleurs du mal*. 1857). Trad. Eduardo Marquina. Ed.

Francisco Beltrán, Madrid 1916. .

Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Trad. Carmen Santos. Ed. La balsa de la medusa, Visor, Madrid 1999.

Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro. (La precession des simulacres, L'effet beaubourg, A l'ombre des majorités silencieuses*. Editions Galilée 1978). Trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira. Ed. Kairós, Barcelona 1987.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos. (Le système des objets*. Éditions Gallimard, París, 1968). Trad. Francisco González Aramburu. Siglo XXI editores, México 1990.

Beljón, J. J. *Gramática del arte. Principios de diseño*. Traducción y fotografías. Menchu Gómez-Martín. Celeste Ediciones, Madrid 1993.

Beljón, J. J. *Ogen Open. Grondbeginselen van vormgeving*. Ed. Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam 1987.

Benedetti, Mario. *Andamios*. Santillana Ediciones Generales, Madrid 1996.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Trad. Jesús Aguirre. Ed. Taurus, Madrid 1987.

Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre. Ed. Taurus, Madrid 1972.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit , 1936)*. Trad. Andrés E. Weikert. Ed. Itaca, Colonia del Mar, México 2003.

Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes (Das Passagen-Werk*. Edición de Rolf Tiedemann). Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera, Fernando Guerrero. Ed. Akal, Madrid 2005.

Benjamin, Walter. *Tesis de filosofía de la historia. (1940)*. Trad. Jesús Aguirre. Ed. Taurus, Madrid 1973.

Boettger, Suzaan. *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*. University of California Press, Berkeley, Los Ángeles 2002.

Bonet, Juan Manuel (con textos de Ramón Gómez de la Serna). *Ramón en su torreón*. Ed. Fundación Wellington, Madrid 2002.

Bonito Oliva, Achille (ed.). *Ubi Fluxus 1990 ibi motus 1962. XLIV*. Esposizione internazionale d'arte la Biennale di Venezia 26 mayo - 30 sept. 1990.

Bonpui, Catherine (ed.). *Raymond Hains*. Trad. Isabel Núñez. Museu d'Art Contemporani de Barcelona 10 oct. - 15 dic 1999.

Boorstin, Daniel J. "Preparándose para lo inesperado". *La cultura de la conservación*. Trad. Victoria Miguel. Ed. Fundación Cultural Banesto, Madrid 1993.

Buchloh, Benjamin H.D. *Décollage: les affichistes*. Ed. Zabriskie, New York 1990.

Bush, Martin H. *Duane Hanson*. Edwin A. Ulrich Museum of Art, Wichita State University. Wichita, Kansas 1976.

Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. (*Il linguaggio dell'arte*, Milán 1985). Trad. Rosa Premat. Ed. Paidós, Barcelona 1987.

Callen, Anthea. *Técnicas de los impresionistas*. (*Techniques of the Impressionists*. QED Publishing Limited, London 1982). Trad. Sally Launder. Herman Blume ediciones, Madrid 1983.

Cage, John. *Silencio*. (*Silence*. Wesleyan University Press 1961). Trad. Pilar Pedraza. Ediciones Ardora, Madrid 2002.

Cano de Gardoqui García, José Luis. *Tesoros y colecciones; orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Ed. Universidad de Valladolid 2001.

Carrol, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. (*A Philosophy of Mass Art*. Oxford University Press, 1998). Trad. Javier Alcoriza Vento. Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid 2002.

Carus, Carl Gustav. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. (*Briefe und aufsatze uber landschafts-malerei*. 1835). Trad. José Luis Arántegui. Ed. Visor, Madrid 1992.

Castro Flórez, Fernando. *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*. Ed. Dendeac, Murcia 2003.

Chilvers, Ian. *Arte del siglo XX. Diccionarios Oxford-Complutense*. (Oxford University Press, 1998-1999). Trad. Teresa Garín Sanz de Bremond. Ed. Complutense, Madrid 2001.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. (1969). Ed. Círculo de lectores, Madrid 1998.

Clément, Catherine y Kristeva, Julia. *Lo femenino y lo sagrado* (*Le féminin et le sacré*) Trad. Maribel García Sánchez. Ed. Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la mujer, Madrid 2000.

Combalía Dexeus, Victoria. *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*. Ed. Anagrama, Barcelona 1975.

Común, Francisco, Hernández, Mauro, Llopis, Enrique (eds.). *Historia económica mundial, siglos x-xx*. Ed. Crítica, Barcelona 2005.

Crow, Thomas. *El esplendor de los sesenta*. (*The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-69*. 1996). Trad. Selina Blasco. Ed. Akal/Arte en contexto, Madrid 2001.

Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. (*After the End of art*. Princenton University Press 1997). Trad. Elena Neerman. Ed. Paidós, Barcelona 2002.

Davidson, Susan, Hopps, Walter (eds.). *Robert Rauschenberg, A retrospective*. Guggenheim Museum, New York sept 97 - ene 98.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. (*La Société du spectacle*, 1967). Trad. José Luis Pardo. Ed. Pre-textos, Valencia 2003.

De Diego, Estrella. *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Ed. Siruela, Madrid 1999.

- Delacampagne, Christian. *Historia de la filosofía en el siglo XX. (Histoire de la philosophie au XXe siècle, Éditions du Seuil, 1995).* Trad. Gonçal Mayos. Ed. Península, Barcelona 1999.
- Deleuze, G., Guattari, F. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia. (L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie. Les Éditions de Minuit, París 1972).* Trad. Francisco Monge. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona 1998.
- Denizot, René. *On Kawara.* Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1991.
- Dent Coad, E., Hodges, F., Sparke, P., Stone, A. *Diseño. Historia en imágenes. (Design Source Book, Londres MacDonal & Co. 1986).* Trad. J. M. Ibeas. Ed. Herman Blume, Madrid 1987.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia. (L'Écriture et la Différence. Éditions du Seuil, 1967).* Trad. Patricio Peñalver. Ed. Anthropos, Barcelona 1989.
- Díez Espinosa, Jose Ramón, Martín de la Guardia, Ricardo M., Martínez de Salinas Alonso, M^a Luisa, Pelaz López, Jose-Vidal, Pérez López, Pablo, Pérez Sánchez, Guillermo. *Historia del mundo actual (desde 1945 hasta nuestros días).* Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico - Caja Salamanca y Soria, Valladolid 1996.
- Domínguez Perela, Enrique. *Conducta estética y sistema cultural. Introducción a la psicología del arte.* Editorial Complutense de Madrid 1993.
- Ehrenzweig, Anton. *El orden oculto del arte.* Trad. J. M. García de la Mora. Ed. Labor, Barcelona 1973.
- Ehrenzweig, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística. (The psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing. An Introduction to a Theory of Unconscious Perception. Ed. Sheldon Press, Londres, 1965).* Trad. Justo G. Beramendi. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1976.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano. (Das Heilige und das profane. Ed. Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, Hamburgo, 1957).* Trad. Luis Gil. Ed. Labor, Barcelona 1983.
- Escobar, Ángel. *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual.* Universidad de Zaragoza, Departamento de Ciencias de la Antigüedad. Colección Actas Filología. Institución Fernando El Católico (CSIC), Excma. Diputación de Zaragoza 2006.
- Fer, Briony, Batchelor, David, Wood, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945). (Realism, Rationalism, Surrealism. The Open University, 1993).* Trad. María Luz Rodríguez. Ed. Akal, Madrid 1999.
- Fernández Arenas, José. *Teoría y metodología de la historia del arte. (1ª ed. 1982).* Ed. Anthropos, Barcelona 1990.
- Fernández Polanco, Aurora. *Arte Povera.* Ed. Nerea, Hondarribia 1999.
- Fleming, Marie L. *Baxter 2. Any Choice Works, 1965-70.* Art Gallery of Ontario. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto/Canadá Febr 6 - March 28 1982.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. (The Return of teh Real. The Avant-Garde at the End of the Century. Massachusetts Institute of Technology, 1996, 1999).* Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Ed. Akal, Madrid 2001.

Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamín H. D. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad. (Art since 1900. modernism, antimodernism, postmodernism, 2004)*. Trad. Fabián Chueca, Francisco López Martín, Alfredo Brotons Muñoz. Akal ediciones, Madrid 2006.

Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. (1ª ed. 1975). Trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI Editores, Madrid 2000.

Frank, Peter, Sichel, Berta (eds.). *Fluxus y flux films. 1962 - 2002*. Trad. Ken Friedman. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2002.

Frankenstein, Alfred. *The reminiscent object. Paintings by William Michael Harnett, John Frederick Peto and John Haberle*. La Jolla Museum of Art, 11 july - 19 sept 1965.

Gablik, Suzi, Russell, John (eds.). *Pop art redefined*. Ed. Frederick A. Praeger Publishers, New York 1969.

Galbraith, J. K. (y Nicole Salinger, entrevista). *Introducción a la economía. Una guía para todos (o casi)*. (Tout savoir -ou presque- sur l'Économie. Éditions du Seuil, París 1978). Trad. Gustau Muñoz. Editorial Crítica, Barcelona 2005.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Paidós, Buenos Aires 2001.

Giaveri, Francesco. *El Atlas de Gerhard Richter*. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Historia del Arte III. Anales de Historia del Arte, 2011, Volumen Extraordinario 225-239.

Glusberg, Jorge (ed.). *Joseph Kosuth. El arte como idea como idea*. Centro de arte y comunicación, Buenos Aires junio 1971.

Golding, John. *El cubismo. Una historia y un análisis, 1907-1914. (Cubism. A History and an Analysis 1907-1914. 1ª ed. 1959)*. Trad. Adolfo Gómez Cedillo. Ed. Alianza Editorial, Madrid 1993.

Goldstein, Ann, Rorimer, Anne (eds.). *Reconsidering the object of Art: 1965-1975*. Los Ángeles: Museum of Contemporary Art. Cambridge, Mass. MIT Press 1995.

Gombrich, E. H. *Arte e Ilusión. Estudio sobre la Psicología de la Representación Pictórica. (Art and Illusion. A Study IN the Psychology of Pictorial Representation. Washington D.C. 1959)*. Trad. Gabriel Ferrater. Ed. Debate, Madrid 2002.

Gomez Bedate, Pilar. *Mallarmé*. Ediciones Júcar, Madrid 1985.

Gómez de la Serna, Ramón. *El rastro*. 1931. Ed. Asociación de Libreros de Lance de Madrid 2002.

González García, Ángel. *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. (Ed. Miguel Ángel García). Museo de Bellas Artes de Bilbao. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2000.

González García, Á., Calvo Serraller, F., Marchán Fiz, S. (eds.). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. (1ª ed. Turner 1979). Ed. Istmo, Madrid 1999.

Grace Sill, Gertrude. *John Haberle, Master of Illusion*. Museum of Fine Arts. Springfield, Massachusetts 16 junio - 11 agosto 1985.

Greenberg, Clement. *Arte y cultura. Ensayos críticos.* (*Art and culture.* Ed. Beacon Press, Boston, Massachusetts 1961). Trad. Justo G. Beramendi y Daniel Gamper. Ed. Paidós Estética, Barcelona 2002.

Hahn, Otto. *Daniel Spoerri.* Ed. Flammarion, París 1990.

Hardt, Michael, Negri, Antonio. *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio.* Editorial debate, Madrid 2004.

Harrison, Charles, Wood, Paul (eds.). *Art in Theory, 1900 - 1990. An Anthology of Changing Ideas.* Oxford 1992.

Haskell, Barbara. *Blam! the explosion of pop, minimalism and performance 1958-1964.* Whitney Museum of American Art, New York in association with W.W. Norton & Company, New York, London 1984.

Heras, Artur (ed.). *Ben Vautier. Tot/Res. 1957/1985.* Sala Parpalló. Diputación provincial de Valencia Febr.-Marzo 1986.

Hetherington, Paul . *Roma, Edad Media: Un Retrato de la ciudad y su vida.* Pulse Rubicon, 1994.

Hiriart, Berta. *Colección de colecciones. Notas sobre nuestra afición a las cosas.* Ed. Paidós Amateurs, Barcelona 2002.

Hobsbawm, E. *Historia del siglo XX. (Age of extremes, the short twentieth century 1914-1991.* 1ª ed. Londres 1995). Trad. J. Fanci, J. Ainaud, C. Castells. Ed. Crítica, Barcelona 2006.

Holt, Nancy (ed.). *The Writing of Robert Smithson.* Edited by New York University Press 1979.

Humphrey, Caroline, Vitebsky, Piers. *Arquitectura Sagrada. La expresión simbólica de lo divino en estructuras, formas y adornos.* (*Sacred Architecture.* Duncan Baird Publishers Ltd 1997). Trad. Francisco Páez de la Cadena. Ed. Evergreen, Taschen, Köln 2002.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.* (*Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism.* New Left Review Ltd., Oxford, 1984). Trad. José Luis Pardo Torío. Ed. Paidós, Barcelona 1995.

Jullien, François. *Elogio de lo insípido. (Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine.* Éditions Philippe Picquier, 1991). Trad. Anne-Hélène Suárez. Ed. Siruela, Madrid 1998.

Kant, Immanuel. *Lo bello y lo sublime. (Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime,* Königsberg 1764). Trad. A. Sánchez Rivero, F. Rivera Pastor. Ed. Óptima, Barcelona 1999.

Kaprow, Allan. *Allan Kapow* (1927). Pasadena Art Museum 1967.

Kaprow, Allan. *Assemblage, Enviroments & Happenings* (1959-1960). Harry N. Abrams (ed.), Inc., Publishers, New York 1996.

Kaprow, Allan. *Essays on the blurring of art and life.* Edited by Jeff Kelley. University of California Press 1993.

Kerbo, Harold R. *Estratificación social y desigualdad. El conflicto de clases en perspectiva histórica y*

comparada. (*Social Stratification and Inequality. Class Conflict in Historical and Comparative Perspective*. Mac Graw Hill, USA 1996). Trad. M^a Teresa Casado. Ed. Mc Graw Hill, Madrid 1998.

Klein, Melanie. "El destete". *Obras completas I. (Love, Guilt and Reparation and Other Works (1921-1945). The Psycho-Analysis of Children*. Ed. The Hogarth Press, Londres). Trad. Hebe Friedenthal, Arminda Aberastury, María Esther Morera, Adolfo Negrotto. Ed. RBA Biblioteca de psicoanálisis, Barcelona 2006.

Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. (The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, 1985)*. Trad. Adolfo Gómez Cedillo. Ed. Alianza Forma, Madrid 1996.

Landes, David S. *La riqueza y la pobreza de las naciones. (The wealth and poverty of nations*. Nueva York, 1998). Trad. Santiago Jordán. Ed. Crítica, Barcelona 2008.

Le Witt, Sol. *A retrospective*. Edited and with an introduction by Gary Garrels. San Francisco Museum of Modern Art 2000.

Leigh Molyneux, Brian. *La tierra sagrada. Espíritus del paisaje; alineamientos antiguos y lugares sagrados; creación y fertilidad. (The Sacred Earth*. Duncan Baird Publishers 1995). Trad. Margarita Cavándoli. Ed. Evergreen, Taschen, Köln 2002.

Lenski, Gerhard E. *Poder y privilegio. Teoría de la estratificación social. (Power and Privilege. A Theory of Social Stratification*. Ed. McGraw-Hill Book Company, Nueva York). Trad. Roberto Bixio. Paidós, Buenos Aires 1969.

Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas. (L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*. Éditions Gallimard, París, 1987). Trad. Felipe Hernández y Carmen López. Edit. Anagrama, Barcelona 1990.

Lippard, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. (Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press. 1973). Trad. M^a Luz Rodríguez Olivares. Ed. Akal, Madrid 2004.

Lippard, Lucy R. *El pop art*. (1^a edición 1966). Trad. Jesús Pardo. Ediciones Destino, Thames and Hudson, Barcelona 1993.

Lobel, Michael. *Image Duplicator. Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art*. Yale University Press, New Haven & London 2002.

Longino. *Sobre lo Sublime*. Demetrio, *Sobre el Estilo*. (La fecha del ensayo *Sobre lo sublime* es incierta, se sitúa entre los siglos I a III d. C., aunque parece ser que fuera más probable que se escribiera el s. I d.C.). Trad. José García López. Ed. Gredos, Madrid 1979.

Lozano Bartlozzi, María del Mar. *Wolf Vostell (1932 - 1998)*. Ed. Nerea, Madrid 1999.

Maciunas, George. *Neodadá en música, poesía y arte*. (El texto es un borrador del artículo/manifiesto de George Maciunas que existe al menos en tres versiones. Traducción castellana de la transcripción del microfilm del Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, que se publicó originalmente en inglés, en el libro de Clive Phillpot y Jon Hendricks, *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, pp. 25-27. Arthur C. Caspari leyó una versión del mismo en alemán en el concierto Kleines Sommerfest: Après John Cage, en Wuppertal, Alemania occidental, el 9 de junio de 1962.

Maciunas, George. *Letter to Tomas Schmit* (1964). En: Jon Hendricks (ed.), *Fluxus etc./Addenda II: The Gilbert and Lila Silverman Collection*. Pasadena, Baxter Art Gallery, California Institute of Technology 1983.

Maldonado, Tomás. *El diseño industrial reconsiderado. Definición, historia, bibliografía. (Disegno Industrial: Un riesana Definiziones. Storia. Bibliografia. Feltrinelli, Milán)*. Trad. Francesc Serra i Cantarell. Ed. G. Gili, Barcelona 1977.

Mammarella, Giuseppe. *Historia de Europa contemporánea desde 1945 hasta hoy. (Storia d'Europa dal 1945 a oggi. Nuova edizione aggiornata 1995)*. Trad. Bignozzi, Juana y Ramos, Francizco J. Ed. Ariel Historia, Barcelona 1996.

Marchán Fiz, Simón. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. (1ª ed. 1987). Ed. Alianza Forma, Madrid 1996.

Marinas, José-Miguel. *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo*. Ed. La balsa de la medusa, Madrid 2001.

Marshall, Richard, Armstrong, Tom. *Developments in Recent Sculpture*. Whitney Museum of American Art, New York 1981.

Mc Gill, Douglas C. *Michael Heizer. Effigy Tumuli*. Harry N. Abrams, INC. Publishers, New York 1990.

McLuhan, Marshall. *Escritos esenciales* (Eric McLuhan, Frank Zingrone. eds.). (*Essential McLuhan*. Ed. House of Anansi Press Limited, Ontario, 1995). Trad. Jorge Basaldúa y Elvira Macías. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona 1998.

Meyer, James. *Minimalism. Art and polemics in the sixties*. Yale University Press, New Haven and London 2001.

Moles, Abraham. *El kitsch. El arte de la felicidad. (Le Kitsch. L'art du boulier*. Ed. Maison Mame. París 1971). Trad. Josefina Ludmer. Ed. Paidós Studio, Barcelona 1990.

Moliner, María. *Diccionario del uso del español*. Ed. Gredos. Segunda edición, Madrid 1998.

Morgan, Robert C. *Bernar Venet, 1961-1970*. Éditions des Cahiers intempestifs.

Morgan, Robert C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Trad. Mª Luz Rodríguez Olivares. Ed. Akal, Madrid 2003.

Morin, Edgar. *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre la cultura de masas. (L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*. Ed. Bernard Grasset, París 1962). Trad. Rodrigo Uria y Carlos Mª Bru. Ed. Taurus, Madrid 1966.

Moure, Gloria (ed.). *Kounellis*. Ediciones Polígrafa, Barcelona 1990.

Moure, Gloria (ed.). *Kounellis*. Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid nov 96 - febr. 97.

Muñoz, Blanca. *Teoría de la Pseudocultura. Estudios de Sociología de la cultura de Masas*. Edit. Fundamentos. Col. Ciencia, Madrid 1995.

Naredo, J. M. *La economía en evolución*. Siglo XXI editores, Madrid 1996.

Nouschi, Marc. *Historia del siglo XX. Todos los mundos, el mundo. (Le XXe siècle.* Armand Colin Editeur 1995). Trad. Alicia Martorell. Ed. Cátedra, Madrid 1996.

Oldenburg, Claes. *Claes Oldenburg: An Anthology.* Hayward Gallery 1995. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1995.

Oppenheim, Dennis. *Obra 1967-1994.* Antoni Mercader (ed.), Palau de la virreina. Ajuntament de Barcelona 4 nov 1994 al 8 enero 1995.

Oppenheim, Dennis. *Rétrospective de l'oeuvre 1967-1977.* Director exposición, Alain Parent. Assistant, Denis Chartrand. Musée d'Art Contemporain-Montréal 1978.

Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura* (edición del manuscrito original acabado el 24 de enero de 1638), F. G. Sánchez Cantón (ed.), Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956, vol. I

Pardo Salgado, Carmen. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage.* Universidad Politécnica de Valencia. Ed. U.P.V. Valencia 2001.

Perec, Georges. *Pensar, Clasificar. (Penser/Classer.* Hachette, París 1985). Trad. Carlos Gardini. Ed. Gedisa, Barcelona 2001.

Pérez Carreño, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido.* Edit. Antonio Machada Libros, col. La balsa de la Medusa, Madrid 2003.

Piaget, Jean. *El estructuralismo. (Le Structuralisme,* Presses Universitaires de France, Paris 1968). Trad. Floreal Mazía. Edit. Proteo, 1968.

Piaget, Jean, Beth, E.W. *Relaciones entre la lógica formal y el pensamiento Real. (Epistemologie mathématique et psychologie. Essai sur les relations entre la logique formelle et la pensée réelle.* Presses Universitaires de France, Paris 1961). Trad. Víctor Sánchez de Zavola. Editorial Ciencia Nueva, Madrid 1968.

Poe, Edgar Allan. *El hombre de la multitud.* 1840. En: *Cuentos de Edgar Allan Poe.* Alianza Editorial, Madrid 1997.

Puerta Gómez, Felicia. *Análisis de la forma y sistemas de representación.* Editorial Universidad Politécnica de Valencia 2005.

Prokopoff, Stephen. *Rafael Ferrer, Enclosures (recintos).* Institute of Contemporary Art. University of Pennsylvania. Philadelphia Sep 25 - Oct 30, 1971.

Raquejo, Tonia. *Land art.* Ed. Nerea. Hondarribia 2001.

Ratcliff, Carter, Ferrer, Rafael. *Deseo; an adventure, Rafael Ferrer.* The Contemporary Arts Center Cincinnati Ohio 1973.

Read, Herbert (ed.). *Diccionario del arte y los artistas.* Ediciones Destino, Thames and Hudson, Barcelona 1995.

Restany, Pierre. *Avec le Nouveau Réalisme sur l'autre face de l'art.* Critiques d'art Editions Jacqueline Chambon, Nîmes 2000.

- Robbins, David (ed.). *El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia*. IVAM Centre Julio González. Generalitat Valenciana 12 junio - 26 agosto 1990.
- Rodríguez Magda, Rosa María. *El modelo frankenstein. De la diferencia a la cultura post*. Ed. Tecnos, Madrid 1997.
- Rosenblum, Robert y Janson, H. W. *El arte del siglo XX. (19th - Century Art)*. Trad. Beatriz Dorao Martínez y Pedro López Borja. Ed. Akal, Arte y estética, Madrid 1984.
- Sábato, Ernesto. *El túnel*. Ed. El Mundo, Col. Millenium, Madrid 1999.
- Sánchez, Yvette. *Coleccionismo y Literatura*. Ed. Cátedra, Madrid 1999.
- Schwartz, Alexandra (ed.). *Leave any information at the signal. Edward. Ruscha. Writing, Interviews, Bits, Pages*. An October Book, the MITPress, Cambridge, Massachusets, London 2002.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos (Against interpretation and other Essays, 1964)*. Traducido por Horacio Vázquez Rial. Ed. Seix Barral, Barcelona 1984.
- Sontag, Susan . *Cuestión de énfasis. (Where the Stress Falls, 2001)*. Trad. Aurelio Major. Ed. Alfaguara, Madrid 2007.
- Sontag, Susan . *Sobre la fotografía. (On Photography, 1973)*. Trad. Carlos Gardini. Ed. Edhasa, Barcelona 1981.
- Smith, John W. *Possession Obsession. Andy Warhol and collecting*. Published by the Andy Warhol Museum. Pittsburg, Pennsylvania 2002.
- Spurlock, William. *Barry Le Va. Accumulated Vision: Extended Boundaries. A project work by Barry Le Va*. Wright State University art Galleries, Dayton, Ohio March 1977.
- Stiglitz, Joseph E. *Cómo hacer que funcione la globalización. (Making Globalization Work)* Trad. Amado Diéguez y Paloma Gómez Crespo. Ed. Taurus, Madrid 2006.
- Stiglitz Joseph E. *El malestar en la globalización. (Globalization and its Discontents, 2002)*. Trad. Carlos Rodríguez Braun. Ed. Punto de Lectura, Madrid 2007.
- Stiglitz, Joseph E. *Los felices noventa. La semilla de la destrucción. (The Roaring Nineties. A New History of the World's Most Prosperous Decade, 2003)*. Trad. Victoria Gordo del Rey y Moisés Ramírez Trapero. Santillana Ediciones Generales, Madrid 2005.
- Stiles, Kristine, Howard Selz, Peter (eds.). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. University of California press, Berkeley and Los Angeles, California 1996
- Sust, Xavier (ed.). *La significación del entorno*. Trad. Justo G. Beramendi, Juan J. Garrido Ibáñez. Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona 1972.
- Thomas H. Garver. *Tom Marioni. The sound of flight*. M.H. de Young Memorial Museum, Fine Arts Museums of San Francisco April 23 to June 26 1977.
- Thomas, Karin. *Diccionario del arte actual. (DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts)*. Colonia). Trad. Hernández, G. Editorial Labor, Barcelona 1982.

Tizón García, Jorge. *Apuntes para una Psicología basada en la relación*. Ed. Biblária, Barcelona 1995.

Todoli, Vicente. *James Rosenquist*. Trad. Javier García Roffi y Harry Smith. IVAM Centre Julio González, Valencia 17 mayo - 18 agosto 1991.

Touraine, Alain. *La sociedad post-industrial*. (*La société post-industrielle*, 1969 Éditions Denoël, París). Trad. Juan Ramón Capella y Francisco J. Fernández Buey. Ed. Ariel, Barcelona 1969.

Trevelyan, George Macaulay. *Defensa de Garibaldi de la República romana desde 1848 hasta 1849*. Longmans Green & Co. Londres 1907.

Trías, Eugenio. *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*. Ed. Anagrama, Barcelona 1984.

Tucker, Marcia. *Barry Le Va. Four Consecutive Installations & Drawings 1967-1978*. The New Museum, New York 1978.

Turner, Víctor W. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. (*The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Ed Adline, Publishing, Nueva York 1969). Trad. Beatriz García Ríos. Ed. Taurus, Madrid 1988.

Van Bruggen, Coosje. *Claes Oldenburg*. Edited by Germano Celant. Skira Editore, Milán 1999.

Van der Wee, Herman. *Historia Económica mundial del s. XX. Prosperidad y crisis. Reconstrucción, crecimiento y cambio. 1945-1980* (*Der Gebremste Wohlstand. Wiederaufbau, Wachstum und Weltwirtschaft seit 1945*. Ed. Deutscher Taschenbuch Verlag GMBH & Co. K6, Munich 1984). Trad. Gustau Muñoz. Ed. Crítica, Barcelona 1986.

Vautier, Ben. *Je cherche la vérité*. Ed. Flammarion. Musée d'art Moderne et d'art contemporain Nice, 17 febr - 27 mayo 2001.

Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Ed. Anagrama, Barcelona 2000.

Vila-Matas, Enrique. *El mal de Montano*. Ed. Anagrama, Barcelona 2002.

Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. (*Esthétique de la disparition*. Éditions André Balland, París 1980). Trad. Noni Benegas. Ed. Anagrama, Barcelona 2003.

VVAA. *Carl Andre*. Trad. Dragomán, S.A. Palacio de Cristal, Madrid febr.-mayo 1988.

VVAA. *Claude Monet*. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid 29 abril - 30 junio 1986.

VVAA. *Dadá y constructivismo*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 9 marzo - 1 mayo 1989.

VVAA. *Edward Ruscha. Made in Los Angeles*. Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía, Madrid 18 julio - 30 sept. 2002.

VVAA. *Edward Ruscha*. Centro Cultural de la Fundació Caixa de Pensiones, Barcelona 14 mayo 1990 a 15 julio 1990.

VVAA. *Exchange of Meaning Translation in the work of Joseph Kosuth*. Museum Van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MUHKA). Lenvenstraat, Antwerpen 2000.

VVAA. *Kurt Schwitters*. Trad. Stella Wittenberg. Fundación Juan March, Madrid 28 sept - 5 dic 1982.

VVAA. *Michelangelo Pistoletto*. Trad. Joaquín Ballarín, Jordi Palou, Jordi Roca, Oriol Rogent. MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona 2000.

VVAA. *Minimal Art* (escritos). Trad. Diputación Foral de Guipuzcoa. Ed. Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia 2 febrero - 13 abril 1996.

VVAA. *On Kawara. Whole and Parts, 1964 - 1995*. Museum of Contemporary Art, Tokyo 1998.

VVAA. *On Kawara. Date Paintings in 89 cities*. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1991-92.

VVAA. *Pop Art, a Critical History* (escritos). Edited Steven Henry Madoff. University of California Press, Berkeley, California 1997.

VVAA. *Registros imposibles: El Mal de Archivo*. XII jornadas de estudio de la imagen de la Comunidad de Madrid Abril 2005. Consejería de Comunidad y Deportes de la Comunidad de Madrid 2006.

VVAA. *Richard Long. Walking in circles*. Thames and Hudson, London 1991.

VVAA. *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Generalitat Valenciana. IVAM Centre Julio González 22 Abril / 13 Junio 1993.

VVAA. *Shopping. A Century of Art and Consumer Culture*. Ed Hatje Cantz Publishers. The catalogue is published on the occasion of the exhibiton. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2002.

VVAA. *Sol LeWitt*. The museum of Modern Art. Edited and introduced by Alicia Legg, New York 1978.

VVAA. *Walking in circles*. Thames and Hudson, London 1991.

Wallis, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Trad. Carolina del Olmo y César Rendules. Ediciones Akal, Madrid 2001.

Wallis, Brian (ed.). *Land and Environmental Art*. Phaidon Press Limited, London 1998.

Warhol, Andy. *Mi Filosofía de A a B y de B a A. (1975 by Andy Warhol)*. Trad. Marcelo Covián. Fabula Tusquets Editores, Barcelona 2002.

Wildenstein, Daniel. *Monet; or the Triumph of Impressionism*. Taschen Wildenstein Institute, Köln 1999.

Wilmerding, John. *"Important Information Inside". The Art of John Peto and the Idea of Still-Life painting in Nineteenth-Century America*. National Gallery of Art, Washington 1983.

Zubieta, Ana María (ed.) *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Ed. Paidós, Buenos Aires 2000.

Artículos de revistas

Alberts, Anton, Armando, Constant, Oudejans, Har. "Primera proclamación de la sección Holandesa de la I. S.". *Internationale Situationniste* nº 3, dic. 1959. Trimestral. En: *Internacional situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001.

Barthes, Roland. "De la obra al texto (De l'oeuvre au texte)". *Revue d'Esthétique* nº 3, 1971. París.

Baudrillard, Jean. "La morale des objets. Fonction-signe, et logique de classe". *Communications* nº 13, 1969. Menlo Park. Bimensual.

Bear, Liza. "Barry Le va:... a continuous flow of fairly aimless movement". Una entrevista con Liza Bear. *Avalanche* nº 3, otoño 1971. New York.

Bear, Liza, Sharp, Willoughby. "Dibbets: Interview with Liza Bear and Willoughby Sharp". *Avalanche* nº 1, otoño 1970. New York.

Bourdon, David. "The razed sites of Carl André". *Artforum* nº 5, oct. 1966. Los Ángeles. Mensual.

Constant, N. "Sobre nuestros medios y nuestras perspectivas". *Internationale Situationniste* nº 2, dic. 1958, Trimestral. En: *Internacional situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001.

Coplans, John. "Early Warhol: The systematic evolución of the impersonal style". *Artforum* nº 8, marzo 1970. New York. Mensual.

Cravan, Arthur. "La exposición de los independientes" (1914). *Maintenant* nº 4, número especial (2), marzo-abril 1914.

Crimp, Douglas. "On the Museum's Ruins". *October* nº 13, verano de 1980. MIT Press, Estados Unidos. Trimestral.

Debord, Guy. "Manifiesto". *Internationale Situationniste* nº 4, junio 1960. Trimestral. En: *Internacional situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001.

Debord, Guy. "Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana". *Internationale Situationniste* nº 6, agosto 1961. Trimestral. En: *Internacional situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001.

Fernández Arenas, José. "La decoración grutesca. Análisis de una forma". *D'art* nº 5, 1979. Barcelona. Anual.

Jorn, Asger. "Los situacionistas y la automatización". *Internationale Situationniste* nº 1, jun. 1958, Trimestral. En: *Internacional situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001.

Jorn, Asger. "La creación abierta y sus enemigos". *Internationale Situationniste* nº 5, dic. 1960. Trimestral. En: *Internacional situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis

Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001.

Keswick, Maggie. "El arte del jardín". Trad. Anne-Hélène Suárez. *El paseante*. Número triple sobre taoísmo y arte chino. nº 20/22. 1993. Madrid.

Korn, J. "Roma oculta". *Prensa Paulista*, 2003.

Kozloff, M. "En un almacén. Un ataque al estatus del objeto". *Artforum*, Vol.7, nº 6, febr. 1969. Mensual.

Marioni, Tom. "Out Front". *Vision I*. Primavera 1975.

Morris, Robert. "La antiforma". *Artforum*, Vol. 6, nº 8, abril, 1968. New York. Mensual.

Morris, Robert. "Notas sobre escultura". *Artforum*, Parte I, febrero 1966; Parte II, *Artforum*, octubre 1966. Los Ángeles. Mensual.

Morris, Robert. "Notas sobre escultura. 4ª Parte. Más allá de los objetos". *Artforum*, Vol.7, nº 8, abril 1969. New York. Mensual.

Muller, Gregoire. "...The Earth, Subject to Cataclysms, is a Cruel Master." Interviews with Robert Smithson. *Arts Magazine*, nov. 1971. New York. Mensual.

Naredo, J. M. "Mitos inmobiliarios de nuestro tiempo". *El Ecologista*, nº 46, invierno 2005/2006. Madrid.

Nash, Jörgen. "Intervención de Jörgen Nash" (Suecia). *Internationale Situationniste* nº 5, dic. 1960. Trimestral. En: *Internacional Situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001.

Owens, Craig. "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad". *October* nº 12, primavera, 1980. MIT Press, Estados Unidos. Trimestral.

Pilles, Ivain. "Formulario para un nuevo urbanismo". *Internationale Situationniste* nº1, jun. 1958, Trimestral. En: *Internacional situacionista. Vol. I. (1958-1969). La realización del arte*. Trad. Luis Navarro. Edit. Literatura Gris, Madrid 2001.

Remesal Rodríguez J. "Epigrafía y arqueometría: El programa Testaccio". Estudios sobre cerámica antigua. Studies on Ancient Ceramics. Proceedings of the European Meeting on Ancient Ceramics. Barcelona 1995.

Rose, Barbara. "Dada, then and now". *Art International*, enero 1963. Lugano, Suiza. Mensual.

Smithson, Robert. "Aerial Art". *Studio International*, febr. - abril 1969.

Smithson, Robert. "Towards the Development of An Air Terminal Site". *Artforum*, june 1967. New York. Mensual.

Swenson, G. R. "The F-III: an in interview with james Rosenquist", 1965. *Partisan Review* 32, nº 4, otoño 1965. Universidad de Bostón. Trimestral.

Swenson, G. R. "What Is Pop Art?". Interview with R. Lichtenstein (1963). *Art News* 62, nº 7, nov. 1963. New York. Mensual.

Swenson, G. R. “*What is Pop Art? Interviews with Eight Painters*”. Interview with Jasper Johns. (1964), pt.2. *Art News* 62, nº 10, febrero 1964. New York. Mensual.

Trías, Eugenio. “El Loco tiene la palabra”. *Convivium* nº 30, 1969-01-12. Universitat de Barcelona.

Wilson, William. “Prince of boredom. The repetitions and passivities of Andy Warhol”. *Art and Artists*, marzo 1968. Londres.

7. Índice de imágenes

1. Introducción

- de Paoli, F. 1623. El Monte Testaccio en un plano de Roma.

1.1. Organización del trabajo de investigación. Principios metodológicos

- Saret, Alan. 1968. *Montaña hueca*.
- Arman. 1960. *Le Plein*. Reconstrucción realizada por Le Centre Georges Pompidou, 1994.
- Warhol, Andy. 1964. *Brillo Boxes*. Vista de la instalación. Galería Leo Castelli.
- Oldenburg, Claes. 1960 *Snapshots from the City*. Performance en la Judson Gallery, Judson Memorial Church. New York.
- Arp, Hans. 1927. París
- Fleming, Victor. 1939. *El Mago de Hoz* (fotograma de la película). EEUU.
- Moore, Henry. 1940. *Shadowy Shelter*. Lápiz y aguada, 10 x 17 pulgadas. Colección Graves Art Gallery, Sheffield.
- Nauman, Bruce. 1967. *Trampa luminosa para Henry Moore* núm. 1. Fotografía en blanco y negro. Colección Angelo Baldassarre, Bari, Italia.
- Andre, Carl. 1966. *Equivalente I* (obra destruida). New York.
- Arman. 1976. *Colère*. (Realizando una con un instrumento de música). Vence.
- Rosenquist, James. 1965. *Spaghetti (Red)*. Óleo sobre lienzo. New York.
- *The American Supermarket* . 1964. Exposición de varios artistas en la Bianchini Gallery. Foto: Henry Dauman (fragmento).
- Warhol, Andy. *Installation of Warhol's Time*. Cápsulas en los archivos del Andy Warhol Museum.
- Smithson, Robert. 1969. *Asfalto caliente. Tierra*. Tinta negra y roja sobre papel cuadriculado, 21,8 x 16,5 cm.
- *Hermaïon El Guettar* (Túnez). Aprox. 40.000 años antigüedad. Cairn (túmulo de forma cónica) de esferoides musterienses; 4000 piezas: piedras, huesos de animales, dientes y objetos de sílex. 190,5 cm de alto x 130 cm de diámetro. Museo del Bardo, Túnez.
- Kapoor, Anish. 2009. *Dismemberment of Jeanne D'Arc*. Brighton Festival 2009. Foto por Luna Park.
- Maciunas, George. 1976. Comida celebrada en su honor. New York. Fotografía Peter Moore.

1.3. Consideraciones generales en torno al arte de finales de los 50 y década de los 60

- *Flux Kit* (1964, ejemplar de 1966) , técnica mixta dentro de una caja de plástico 30,5 x 44,5 x 12,7 cm. Colección Fluxus de Gilbert a Lile Silverman.
- Serra, Richard. 1969. *One Top Prop (House of cards)*.
- Serebryakova, Z. 1919.
- Morris, Robert. 1968. *Earthwork* Técnica mixta, en torno a 24 x 144 x 144 cm.
- Morris, Robert. 1969. *Untitled*, Doce piezas de acero 6 x 18 x 24 cm. Pasadena Art Museum.
- Flynt, Henry, Smith, Jack. 1963. MOMA. New York, 2 febr. Foto Tony Conrad.
- Vautier, Ben. 1965. *Pas d'art*. Óleo sobre lienzo. 50x70 cm.
- Yudin, Liev Alexandrovich. 1931. *Trabajar el papel de cola*. 17 x 12,5 cm. Texto: Ermolaieva & Yudin. Oguiz, Molodaya Gvardia, Moscú. Colección Nathalie Parain.
- Dibbets, Jan. 1969. *Cobstructing a trace in the wood in the form of an angle of 30 degrees crossing a path*.
- Ruscha, Edward. 1980. *Pick Pan Shovel*. Litografía sobre papel blanco arches, 56,4 x 76,4cm.
- Venet, Bernar. 1963.
- Documentacion de Sol LeWitt's Buried Cube.1968. Acero inoxidable 10-pulgadas. cubo. En las fotografías de la fila superior están (derecha e izquierda) los mecenas del artista y anfitriones, Carel y Mia Visser, Dick van der Net, un fabricante de metal, y LeWitt.
- César en la Sociedad Francesa de Ferrailles, Gennevilliers, 1961.
- Maldonado, Tomás. 1964. Escavadora. Proyecto: T. Maldonado con la colaboración de R. Scharfenberg. Encargo: Hatra.
- Smithson, Robert. 1970. *Leñera parcialmente enterrada*. Universidad de Kent, Ohio.
- Venet, Bernard. 1963. Nice, Jardin Albert.
- Venet, Bernard. 1963. *Tas de Charbon*. Escultura de carbón sin forma específica. Colección M. y Mme. Dicher Guichard, París.
- Weed, Charles L. 1864-1865. *Sugar Loaf, Little Yosemite Valley*. New York Public Library.
- Smithson, Robert. 1968. *Lava Site*. Cerca de Las Vegas, Nevada.
- Long, Richard. 1979. *Stones in Japan*.
- Kaprow, Allan. 1961. *Yard*. Environment, Situations, Martha Jackson Gallery.

- Arman. 1963. *La secrétaire Reinvoyée. Colère*. Máquina de escribir rota, panel de madera, 89 x 116 x 15 cm Colección particular Neviger Allemagne
- Le Va, Barry. 1972. *Layered. Pattern* - acts Documenta V, 1972. 30 x 70 pulgadas Kassel West Germany.
- Gosewitz, Ludwig. 1962. *Ein Mann*.
- Smithson, Robert. 1969. *The map of Broken Glass*. Atlantis.
- Rosenquist, James. 1962. *A lot to like*, 1962. Óleo sobre lienzo 92 1/2 x 202 3/4 pulgadas Colección Giuseppe Panza di Biurno, Milan.
- Warhol, Andy. 1963. *Crowd*. Serigrafía sobre lienzo 127 x 91,8 cm. The State of Andy Warhol.

1.4. Algunas ideas sobre la acumulación a lo largo de la Historia del Arte

- Conjunto de grabados y pinturas del gran salón de la cueva de San Román de Candamo (Asturias). Según Hernández Pacheco.
- Van Stalpent, Adrian (1580-1662), *Las ciencias y las Artes*. Museo del Prado.
- Martini, Pietro Antonio. 1787. *El Salón de 1787*. Grabado.
- Laurent, J. y Cia. Panorama de la Galería Central del Museo del Prado en 1882-83 (detalle)
- Gustave, Doré. *La nobleza rusa jugándose sus tierras y sus siervos*. Colección John R. Freeman.
- Peto, John F. 1900. *Lamps of Other Days*.
- John F. Peto en su estudio de Philadelphia, mediados de 1880.
- Haberle, John. 1890-1894. *A Bachelor's Drawer*, Óleo sobre lienzo, 20 x 36.
- Tilly, E. 1892. Atentado anarquista contra el restaurante Véry de Paris.
- Villeglé, Jacques. 1969. *Rue René-Boulangier mai*. 68,5 x 49.
- Boader, Johannes. 1920. *La Grandeza y la decadencia de Alemania*. Ensamblage (ahora destruido) que se expuso en la feria Dadá, Berlín.
- Kaprow, Allan. 1960. *An Apple Shrine*. Environment, Judson Gallery, New York.
- Shiraga, Kazuo. 1955. *Challenging Mud*. Performance. Ohara -Kaikan, Tokyo.

2. Generalidades sobre la Acumulación en el arte de finales de los 50 y década de los 60

2.1. Yuxtaposición, desorden e indiferencia

- Anónimo. *The idea to make MASS OF SWIMMERS WALLPAPER comes from Robert Watts "Swim Pool Event No. 3"*. Reproducido en Fluxus Newspaper No. 1.
- Arp, Hans (Izq.) y Max Ernst en el taller. 1920. Köln.
- Dine, Jim. *The House*. 1960. Trayendo material para un environment. Fuera de la Judson Gallery.
- Hanson, Duane. 1970. *Supermarket Shopper*.
- Kaprow, Allan. 1960. *An Apple Shrine*. Environment, Judson Gallery, New York.
- Schneemann's, Carolee. 1964. *Meat Joy*. En la Judson Memorial Church, New York,. Foto Peter Moore
- Broodthaers, Marcel. 1964. *Casserole et moules fermées*.
- Vautier, Ben. 1969. *Liberté*. Óleo sobre lienzo.
- Fotografía de Elizabeth Taylor de la Warhol's collection, 1930's-1950's.
- Warhol, Andy. Anuncio de Miller por Warhol, The New York Times.
- Colección de objetos de Oldenburg's Broome Street Studio, N.Y. 1994.
- Fotografía de Elizabeth Taylor de la Warhol's collection, 1930's-1950's
- Beuys, Joseph. *Wirtschaftswerte (Economic Values)* 1980.
- Spoerri, Daniel. 1963. *Collection d'épices*, 61 x 206 x 15 cm. Moderna Museet, Stockholm.
- Vautier, Ben. 1967. *L'armoire d'Arman*. Técnica mixta sobre armario. Colección. Stedelijk Museum Amsterdam.
- Marioni, Tom. *"From China to Czechoslovakia" a world map in beer bottles*.
- Warhol, Andy. *Raid the Icebox I with Andy Warhol*. Museum of Art, Rhode Island School of Design.
- Antin, Eleano. (1965-68). *Blood of a poet box*. Caja con un centenar de láminas de vidrio con muestras de sangre del poeta. 11 1/2 x 7 3/4 x 1 1/2 pulgadas. Fine Arts, New York. Foto Peter Moore.
- Bechner, Bernd y Hilla. 1972. *Typology of Walter towers* (detalle). Seis suites con 9 fotografías cada una. Cada fotografía, 15 3/4 x 11 3/4 pulgadas. Colección Eli y Edythe L. Broad.
- Collective. Flux Cabinet.
- Kosuth, Joseph. 1968. *The 2nd. investigation* (detalle). Van Abbemuseum Eindhoven.
- Rauschenberg, R. mirando un archivo de 600.000 fotografías del Miami Herald, diciembre de 1979. Fine Arts, New York. Foto Peter Moore.
- N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles*. N° 35. Fine Arts Gallery, University of British

Columbia.

- Warhol, Andy. Recorriendo un trastero de un anticuario.

2.2. De Todo, demasiadas y otras abundancias

- Warhol, Andy. Contenidos de *time Capsule 44*.
- Gómez de la Serna, Ramón. Con el globo terráqueo de su despacho de Buenos Aires.
- Umbo (Otto Umbehr). 1928. *Untitled*. Silver gelatin Print. 28,3 x 22,7 cm.
- Barry, Robert. 1971. *One billion dots*. 25 volúmenes. Foto The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, California.
- Kawara, On. 1969. *One million years*. Index card.
- Merz, Mario. "*Igloo Fibonacci*" del catálogo l'ARC.
- Schneemann, Carolee. 1964. *Meat Joy*. Foto Al Giese.
- Schneemann, Carole. 1963. *Eye Body*.
- Guerrilla Art Action Group: Jean Toche, Jon Hendricks, Poppy Johnson, y Silvianna. 1969. *Blood bath. (A call for the immediate resignation of all the rockefellers from the board of trustees of the museum of modern art, New York, 10/18 November 1969)*. Documento de la acción, Jon Hendricks, New York. Foto Ka Kwong Hui.
- Smithson, Robert. 1969. *1000 Tons of Asphalt (1000 toneladas de asfalto)*. Tinta, lápiz y tiza sobre papel, 45,7 x 60,1 cm.
- Oldenburg, Claes. 1966. *in the midst of Wedding Souvenirs* 14,6 x 16,5 x 6,5 cm. Edición aproximada 200. Colección Grinstein Family
- Magritte, René. 1935. *Lessines*.
- Saret, Alan. (trabajando).
- Venet, Bernard. 1963. Dibujo que muestra el método de recubrimiento de la superficie de una mesa. Dibujo collage sobre cartón. 120 x 74,5 cm.
- Venet, Bernard. 1963. *Macadorn*. Fotografía.
- Venet, Bernard. 1963 Nice, Jardin Alber 1er.
- Warhol, Andy. 1964. *Campbell's Boxes*.
- Warhol, Andy. Cajas Brillo y cajas de Campbell en línea de producción en la Factory. co. 1964.
- de Ridder, Willem. *European Mail/Order Warehouse/Fluxshop*, Contemporáneo de Houston, Texas. Colección Gilbert y Lila Silverman. Foto Rick Gardner.
- Arman. 1960. *Untitled*. Chapas de botella en madera 35 1/2 x 11 3/4 x 2 1/2. Colección del

artista.

- Arman. 1965-66. *Petits Engrainages dans Plexiglass*. Dentro de plexiglás 25 x 25 cm. Colección particular.
- Arman. 1964. *Accumulation de vis*, Acumulación de tornillos en una caja de madera 79,5 x 62 x 5,5 cm. Colección M. et Mme de Beaucé, París.
- Venet, Bernar. 1963. *Macadom*. Fotografía.
- Johns, Jasper. 1956. *Gray Alphabets*.
- Ferrer, Rafael. 1969. *Ice Piece*. Whitney Museum of American Art.
- Barry, Robert. 1968. Página de: *Andre Barry Huebler Kosuth LeWitt Morris Weiner*, "Xerox Book". New York: Seth Siegelaud y Jack Wendler.
- Vautier, Ben. *La maison*. 1975 - 1977 (antes y después).
- Vautier, Ben. 1960. *Tout*. Texto sobre madera 58 x 65 cm.
- Vautier, Ben. 1960. *Partie du tout*.
- Vautier, Ben. 1964. *Rien*. Óleo sobre lienzo. 30 x 40 cm.
- Vautier, Ben. 1965. *Pas d'art*. Óleo sobre lienzo. 50 x 70 cm.
- Vautier, Ben. 1984. *Et si l'art n'existait pas?* Óleo sobre lienzo, 146 x 116 cm.
- Flynt, Henry. 1963. *Lecture*. Estudio de Walter De Maria, New York, 28 febr, 1963. Foto Diane Wakuski.
- Vautier, Ben. 1962. *Jeter Dieu en boîte à la mer*.
- Huebler, Douglas. 1973. *Variable piece 101*, West Germany. Diez fotografías en blanco y negro y declaración. Cada fotografía, 6'5 x 4'5 pulgadas. Colección del artista.
- Kosuth, Joseph. 1970. *Sala de información*. Cultural Center, New York.
- Kosuth, Joseph. En *Sala de información*.
- Kosuth, Joseph. 1970. *Sala de información*. Kunstbiblioteket, Lyngby, Denmark.
- Long, Richard. 1985. *Artic Spindrift. A day walking snow, wind and sunlight on a fifteen day walk in the lapoland*. Sweden y Norway 1985.
- Baldessari, John. 1966. *A work with only one property*. Acrílico sobre lienzo. 56 ½ x 66 pulgadas. Colección de la familia Grinstein, Los Angeles CA.
- Duchamp, Marcel. 1915. *In advance of the broken arm*.
- Warhol, Andy. 1962. *Natalie*. Serigrafía sobre lienzo, 212,1 x 231,1 cm. The State of Andy Warhol.

- Christo. 1962. *Wall of Oil Barrels*. Iron Curtain.
- Marioni, Tom. 1973-74. *Empty beer bottles on shelves*. Obra escultórica que conmemora las reuniones de artistas bebiendo cerveza los miércoles por la tarde en el Museum of Conceptual Art, San Francisco. Foto Paul Hoffman.
- N. E. Thing Co. 1968. *A Portfolio of Piles*, no. 9. 555 copias impresas por O'Brien Press Limited. Diseño y fotografía por Iain Baxter, Presidente, N.E. Thing Co. Copyright, 1968 por Fine Arts Gallery, U.B.C. Y la N.. Thing Co.
- Venet, Bernar. 1963. *Tas de Charbon*, 1963. Escultura de carbón sin forma específica. Colección M. y Mme. Dicher Guichard, París.

2.3. Desbordamientos, límites, entradas y salidas

- Friedman, Tom. 1991-2006. *Inside Out*. Técnica mixta. 66,7 x 472,4 x 139,7 cm. Gagosian Gallery.
- Peto, John Freferick. 1885. *Take Your Choice*. Óleo sobre lienzo. Colección John Wilmerding.
- Brecht, George. *Flux Film No. 10*.
- Oldenburg, Claes. 1961. *Circus (Ironworks/Fotodeath)*. Performance en Ruben Gallery. New York.
- César realizando una expansión con público en la Tate Gallery. 1968. London.
- César. 1971. *Expansión n° 27*, Poliuretano. Colección del artista.
- Oppenheim, Dennis. 1968. *Removal Dennis*. New York Stock Exchange. Stage 1, trading floor; Stage 2 50x100 foot roof area. Four tons of paper data.
- Morris, Robert. 1969. Instalación sin título. Filtro y metal. Dimensiones variables. Leo Castelli Gallery, New York.
- Ruscha, Edward. 1963-64. *Falling chicles*. Óleo sobre lienzo. 170,5 x 126,4 cm. Colección privada.
- Ruscha, Edward. 1967. *Vaso de Leche, La caída de*. Óleo sobre lienzo. 20 x 24 pulgadas.
- Fotografía de Robert Smithson's *Glue Pour* 1970, by Christos Dikeakos From a portfolio of 27 selenium-toned prints. 16 x 20 inches eac Courtesy of Christos Dikeakos, Vancouver, BC.
- Smithson, Robert. 1969. *Asphalt Rundown*, Rome, Italy.

2.4. Almacenes y museos

- N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 43*. Arts Gallery University of British Columbia.
- Oldenburg, Claes. 1961. *Poster for the store*. Two colors tetterpress on board, 28 1/4 x 22 1/8

pulgadas. Colección Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen. New York.

- Kawara, On. Conjunto de cajas, colección del artista.
- Kawara, On. 1970 (marzo). *"One month consecutive date painting"*. Perspectiva de cajas con imágenes de periódicos. Expuesto en Castello di Rivoli. Colección del artista.
- Kawara, On. *I got up at 1968-79*. Panorámica postales. Expuesto en Castello di Rivoli.

3. Acumulaciones, apilamientos y montones en el arte de la década de los 60

3.1. Acumulaciones

- Vautier, Ben. 1962. *Bôte noire*.
- Ben Vautier. Max Oddone ospite di Ben Vautier.
- Spoerri, Daniel. 1966. *aux puces du Bl. vd. Richard Lenoir*. París 1966.
- Arman. 1960. *Poubelle*. Acumulación de basura en un cubo de vidrio y madera, 52 x 71,5 x 13 cm. Museum Ludwig Cologne.
- Arman. 1970. *New York garbage pail*. Basura en Pubelle, 68 x 53 x 52 cm. Colección particular.
- Venet, Ben. 1961. Performance en la basura Tarascon.
- Lichtenstein, Roy. 1961. *Step-on Can with Leg*.
- Arman. oct. 1960. *Le pleon*. París.
- N. E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 22*. Fine Arts Gallery University of British Columbia.
- Le Va, Barry. 1967. *Two Continuos and Related Activities; Discontinued by the Act of Placing*. Ball bearings, felt, wood. Dimensiones variables.
- Pistoletto, Michelangelo. 1962-73. *Cajas (Espera n. 7)*. Serigrafía. sobre acero inoxidable pulido. 250 x 125 cm.
- Pistoletto, Michelangelo. 1970. *Immondizia*. Serigrafía. sobre acero inoxidable pulido, 4 paneles 230 x 125 cm. Colección Gian Enzo Sperone. Roma.
- Pistoletto, Michelangelo. 1973. *Sacco d'immondizia*. Serigrafía. sobre acero inoxidable pulido, 230 x 120 cm. Colección del artista. Torino.
- Ruscha, Edward. 1962. *Actual size*. Óleo sobre lienzo 182,2 x 170,2 cm. Los Angeles Courty Museum of Art.
- Marioni, Tom. 1969. *Birds in flight*. Instalación de papel.

- Oppenheim, Dennis. 1968. *Removal Transplant*. New York Stock Exchange, Stage # 2, Trading floor. 50 x 100 foot roof area. Four tons of paper data.
- Carolee Schneemann's Newspaper Event, 1963, included IN Concert of Dance 3, Judson Dance Theater, at the Judson Memorial Church, New York. Foto Al Giese.
- Le Va, Barry. 1967. *Untitled # 10*. Ball bearings, felt, 30 x 30 pulgadas. Lytton Center of Visual Art, Los Angeles.
- Le Va, Barry. 1967. # 13. (detail). Aluminium, gery felt. 35 x 70 inch.
- Morris, Robert. 1968-69. *Untitled*. Mixed media including felt, rubber area: 6,10 x 2,14 metres. Colección Museum Ludwig, Cologne.
- Heizer, Michael. 1968-71. *Adze Dispersal*, Stainless steel, overal aluminium, and stell. Dimensiones variables.
- Arman. 1962. "*Musical Rage*" Galerie Saggârah, Gstaad.
- Arman. 1969. Disparando con una pistola en el taller, Vence.
- Arman. 1961. *Le Beau Sabreur*. Mesa de corte de madera 124 x 84 x 10 cm. Colección Winfried. Reckermann Cologne.
- Maciunas, George - Higgins, Dick - Vostell, Wolf - Patterson, Benjamin – Williams, Emmett Performing Philip Corner's Piano Activities at Fluxus Internationale Fest piele Nervester Music Wiesbaden 1962. Foto Hartmut Rekort.
- Concert Fluxus, Artistique, Nice 1964, Crescendo pour John Cage.
- César. 1959. *Compression. Tuyoux de cuivre compressées*. 36 x 15,5 x 12.
- Pistoletto, Michelangelo. 1967. *Venus of Rag*, Reproducción de una Venus clásica mica y trapos 130 x 100 x 100 cm. Di Bernardo Collection, Munich, Tanit Gallery, Rome, Giuliana y Tommaso Getari.
- Bernini, Gian Lorenzo (1598-1680): *maqueta de terracota de la figura del río Nilo* (altura, 42 cm). Venecia, Galería Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro.
- Oldenburg, Claes. *As Newspaper Man in Store Days II*, performed as part of Ray Sun Theater at Ray Gun Mfg. Co., 107 East Second Street, New York.
- Pistoletto, Michelangelo. 1980. *Venere e il Grande Carro*, performance alla Galleria 80 Laughton, San Francisco.
- Magritte, René. 1947. *El contenido pictórico*. Óleo sobre lienzo. 73 x 50 cm. Galerie Isy Brachot. Bruselas-París.

3.2. *Apilamientos*

- Warhol, Andy. Instalación. Cápsulas de tiempo en los archivos del Andy Warhol Museum.
- Dos de las cápsulas de tiempo de Andy Warhol.

- Warhol, Andy. Contenido de la cápsula del tiempo 44.
- Imagen de caleidoscopio.
- Maciunas, George. 1976. *Installs his work, One Year. -the residue of what he ate in one year, day after, and with relish, one hopes* –at the Akademie der Künste in Berlin. Foto Hanns Sohm, 1976. por Sohm Archive Staatsgalerie Stuttgart.
- Arman. 1963. *Birth Control*. Acumulación de muñecas en maleta de madera. 153 x 118 x 28 cm. Galerie Natalie Seroussi París.
- Arman. 1962. *Madison Avenue*. Zapatos de señora en caja de madera, Frank Stella, New York.
- Kaprow, Allan. 1960. *Garage Environment*. New Forms, New Media II Marta Jackson Gallery.
- Arman. 1959. *Fleurs*, Environment de percheros en acumulación. Nice. Obra destruida.
- N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 5*. Fine Arts Gallery University of British Columbia.
- Bechner, M. 1971. *Counting by fives. Tinta china sobre papel*. 11 x 13 3/4 pulgadas. Colección de Gilles Blanckoert, París.
- N. E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 6*. Fine Arts Gallery. University of British Columbia.
- Ruscha, Edward. 1974. *Standard*. Colección privada.
- Morris, Robert. 1968. *Expanded aluminium*. Diez unidades, cada una 60 x 60 x 42,42 pulgadas. Oberlin Gallery.
- Norman, Dorothy. 1940. *An American Place Window*. Mesa de trabajo con libros. New York.
- Warhol, Andy. 1964. *Untitled (Unique Campbell's Soup Box)*. Pintura de polímero sintético y lápiz sobre madera, 22 x 15 1/2 x 15 3/4. The Estate of Andy Warhol.
- Lewitt, Sol. 1974. *Variaciones de cubos abiertos incompletos*.
- LeWitt, Sol. 1974. *Todas las variaciones de cubos abiertos incompletos*. Esculturas de madera con pintura blanca (122 piezas) Cada pieza: 20.3 cm. cuadrados de 8 "cuadrados. fotografías enmarcadas y dibujos (131 piezas), cada pieza: 66 x 35,6 cm 26 x 14 "Base: 30,5 x 304,8 x 548,6 cm 12 x 120 x 216 ". Galería Saatchi.
- André, Carl. 1966. *Equivalente I*. Obra destruida. New York.
- N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N°14*. Fine Arts Gallery University of British Columbia.

3.3. Y montones

- Morris, Robert. 1969. *Untitled*. Tierra, antracita y amianto. Fotografiado durante la Recepción de apertura en la Andrew Dickson White. February 1969. Museum of Art, Cornell University.

- Morris, Robert. 1968. *Earthwork*. Earth grease peal mass, brick, steel, cooper, aluminium, brass, zinc, and felt, approximately, 12 feet in día meter.
- Spoerri, Daniel. 5 mars 1963. *Diner de prison à la Galerie J*.
- Oppenheim, Dennis. 1968. *Gallery Decomposition*, 1968. Modelo a escala: madera, cemento, yeso. 18 x 24 x 30 pulgadas.
- Oppenheim, Dennis. 1968. *Gallery decomposition*. Cemento y yeso.
- Ferrer, Rafael. 1968. *Leaf Piece*. Gallery Leo Castelli, New York.
- Venet, Ben. 1963. *Tas de Charbon*. Sin dimensiones específicas.
- André, Carl. 1962. Piezas de cemento Portland en el estudio de Carl Andre.
- Maciunas, George. 1976. George preoccupied with Excreta Fluxorum (yes those are elephant droppings in foreground) at the Academia der Künste in Berlin. Foto Larry Miller.
- Marioni, Tom. 1970. *Piss Piece*, IN Sound Sculpture As, Museum Of Conceptual Art, Allan Fish. *The sound pitch went down as the Walter level went up; a hidden element was that I drank beer all afternoon*.
- N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 2*. Fine Arts Gallery University of British Columbia.
- Vautier, Ben. 1962. *Je signe le tas*. Montón de arena.
- Vautier, Ben. 1962. *Les Tas*.
- Benglis, Lynda. 1969. *Quatered Meteor*.
- N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 40*. Fine Arts Gallery University of British Columbia.
- Heizer, Michael. 1971. *Dragged Mass Displacement*. Granith, earth, cables, 30 tn granite mars 8,23 x 1,37 x 1,22 metres displaced 300 tons of earth, depression: 30 metres long and 0,75 metres deep, temporary installation at Detroit Institute of Arts, Detroit.
- N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 19*. Fine Arts Gallery University of British Columbia.
- Chaplin, Charles. 1925. *La quimera del oro*. (*The Gold Rush*). Productora, United Artists.
- N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 7*. Fine Arts Gallery University of British Columbia.
- Miller, Warren. 1974 (25 de junio). Appeared in the New Yorker. The New Yorker Collection, 1972.
- N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 23*. Fine Arts Gallery University of British Columbia.
- Kounellis, Jannis. 1967. *Sin título*.

- Long, Richard. 1974. *A thousand stones added to the footpath cairn*. England.
- Haacke, Hans. 1969. *Grass Grows*. Earth, winter and annual rye grass. Dimensiones variables. Ithaca, New York.
- Cappa, Robert. Guerra civil española (campesinos españoles).
- Uría, José. s. XIX (principios de los 60), pintor asturiano. Óleo sobre lienzo.
- Long, Richard. 1985. A hundred sticks placed on a beaver lodge; a six day walk in the adirondack mountains, the footpath crossing beaver dans along the way New York.
- Smithson, Robert. 1971. Sunken Island.
- Ferrer, Rafael. *Three leaf Pieces*, Dec. 4 1968. c. Elevator b. Front Room, Castelli Gallery.
- Baldessari, John. 1970. Half-little and frontispiece, cremation project.
- Oppenheim, Dennis. 1970. *Preliminary Test for 65' Vertical Penetration*. Whitwater Wisconsin.
- Haacke, Hans. 1970. *Beach Pollution*.

4. Reminiscencias

4.1. Entre zarzas, follajes y entrelazados

- Duchamp, Marcel. 1942. Montaje de Duchamp para la exposición *First Papers of Surrealism*, New York.
- Fotografía de una enredadera. En:
<http://lacomunidad.elpais.com/ojo-de-pe/z/2007/11/30/antes-y-despues> (26/05/12).
- Pollock, Jackson. 1947. *Bosque encantado*. Óleo sobre tela, 221,3 x 114,6 cm. Peggy Guggenheim Collection, Venecia.
- Arman. 1959. *Oeil de tigre*. Empreintes et cachets sur papier, maroaglés sur toile 160 x 255 cm. Collection particulière, París.

4.2. La montaña

- Church, Frederick Edwin. 1857. *Study for Cotopaxi*. Óleo sobre tabla 13 1/2 x 22 pulgadas.
- Saliente de piedra arenisca de Ayers-Rock, Uluru, Australia. Lugar sagrado de los aborígenes australianos.
- El monte Fuji Yama. la cumbre más sagrada de Japón. Los miembros de la secta Fujiko aseguran que tiene alma.

4.3. ¿Esto qué puede ser? Los montones de heno

- Monet, Claude. 1865. *Haystacks at Chailly at sunrise*.
- Monet, Claude. 1890. *Grainstacks at the End of the Summer, Evening Effect*, 60 x 100 cm. The Art Institute of Chicago, Mrs Arthur M. Wood Collection Chicago.
- Monet, Claude. 1890. *Two Grainstacks at the End of the Day, Autumn*, 65 x 100 cm. The Art Institute of Chicago, Mr. And Mrs Lewis Larned Coburn Memorial Collection.
- Monet, Claude. 1890-91. *Grainstacks, Snow Effect*. 60 x 100 cm. Hill-Stead Museum, Farmington, Connecticut.
- Millet, Jean-François. 1868-74. *Autumn, the Haystacks*. Óleo sobre lienzo, 85,1 x 110,1 cm. The Metropolitan Museum of Art New York.
- Lichtenstein, Roy. 1969. *Haystack*. Serigrafía sobre C. M. Fabriano 100/100. Cotone paper 36,5 x 43,6.
- Stieglitz, Alfred. 1894. *The Last Load*.

4.4. Montones de piedras

- N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 12*. Fine University of British Columbia.
- N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 45*. Fine Arts Gallery Arts Gallery University of British Columbia.
- Contorno pétreo de Moose Mountain, en Saskatchewan (nativos norteamericanos) Montón de rocas, ritual religioso mágico.
- André, Carl. 1968. *Rock Pile*. Aproximadamente 66" de alto.
- de Maria, Walter. 1965. *Zinc Pyramid*. Colección Asher Edelman, Pully Lau Sanne, Suiza.
- N.E. Thing Co. 1968. *A portfolio of piles. N° 44*. Fine Arts Gallery University of British Columbia.
- Lichtenstein, Roy. 1968. *Pyramid*. Screen Princ. On lightweight board Fólter into a three-dimensional pirámide.
- Oppenheim, Dennis. 1967. *Bleucher System*. Plataforma para mirar la galería, escala.
- Daisen-IN en Daitoku-GI, Kioto.
- Daisen-IN en Daitoku-GI, Kioto.
- Frith, Francis. hacia 1858. *Sakkarah Pyramids from the North-East*, International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester.
- Oppenheim, Dennis. 1967. *Structure for viewing land*. Hormigón prefabricado.

4.5. Nubes y cúmulos

- Still, Clifford. 1963. *1963-A*. Óleo sobre lienzo.
- Stieglitz, Alfred. 1930. *Equivalent*, Silver Princ.
- Humphreys, W. J. 1926. *Alto-cumulus*. Publicado en W.J. Humphreys, *Fogs and Clouds*.

4.6. Humos y modernidad

- Sheeler, Charles y Strand, Paul. 1920. *Manhattan. Nueva York the Mangificent, Fumée de New York*. Película 35 mm.
- Stieglitz, Alfred. 1902. *The Hand of Man*.
- Marey, Etienne-Jules. 1900. *Mouvement de l'air (filets de fumée) à la rencontre d'une surface courbe*.

4.7. Túmulos neolíticos

- Heizer, Michael. 1984. *Water Strider*. Buffalo Rock Project.
- Death Mask/Mound, at the Mound City Group National Monument IN Chillicothe, Ohio.
- Silbury Hill (Wessex) Sur de Inglaterra.

4.8. El pilar

- Serra, Richard. 1969. *Stacked Steel Slabs* (skullcrabes series). California.
- André, Carl. 1964. *Pozo*. Destruído, rehecho en 1970 Colonia, Ludwig Museum.

5. Conclusiones

- Vautier, Ben. 1960, 1965. *Je signe tour*. Óleo.
- Vautier, Ben. 1960. *Tout*. Texto sobre madera, 58 x 65 cm.
- *Atlas Farnesio*, Roma, siglo II. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.
- Fotografía de Jovisur. 5 de abril, 2009. *El gran dictador*. Tomada a un artista callejero en el Paseo de los Tristes, Granada.
- Richter, Gerhard. 1995. *Atlas*. Installation Diacenter, New York. Foto Cathy Carver.

- Richter, Gerhard. 1962. *Newspaper photographs. Zeitungsfotos*. 51,7 x 66,7 cm. Atlas Sheet: 10.
- Richter, Gerhard. 1963. *Newspaper photographs. Zeitungsfotos*. 51,7 x 66,7 cm. Atlas Sheet: 11.
- Richter, Gerhard. 1968. *Cities. Städte*. 51,7 x 66,7 cm. Atlas Sheet: 124.
- Richter, Gerhard. 1970. *Cities. Städte*. 66,7 x 51,7 cm. Atlas Sheet: 121.
- Richter, Gerhard. 1970. *Heinz Kühn*. 36,7 x 51,7 cm. Atlas Sheet: 44.
- Richter, Gerhard. 1970. *Photograph Sections. Ausschnittfotos von Farbproben*. 51,7 x 36,7 cm. Atlas Sheet: 97.
- Richter, Gerhard. 1968. *Mountain Range. Gebirge*. 51,7 x 66,7 cm. Atlas Sheet: 125.
- Richter, Gerhard. 1970. *Venice. Venedig*. 51,7 x 36,7 cm. Atlas Sheet: 154.
- Richter, Gerhard. 1969. *Landscapes. Landschaften*. 51,7 x 36,7 cm. Atlas Sheet: 163.
- Richter, Gerhard. 1969. *Seascapes. Seestücke* (Foto-Collagen). 51,7 x 66,7 cm. Atlas Sheet: 188.
- Richter, Gerhard. 1970. *Clouds. Wolken*. 66.7 cm x 51.7 cm. Atlas Sheet: 210.

Accumulations, piles and heaps.

An approach to Western art of the late 50s and 60s of the twentieth century.

Gregorio Molina Martos

1. Introduction.

In his book, *Ogen Open* (1987), J.J. Beljon suggests that everything around us, the images and actions of our environment, can become part of the language of forms. He states that this language should not be limited to the conventional field of visual arts.

Upon narrating his initial experience as a sculptor, Beljon says that he felt the necessity of not adhering to the ways of working of artists who, until then, had been his reference. In this sense, he became interested in other images, external to the art world, as he considered them not to be so weighed down with aesthetic connotations.

Thus, he raises a series of ways of producing actions and images that we can appreciate in our immediate environment, and he proposes that these images become part of the language of forms. When considering that there are forms that take the name of the process which generates them, he suggests the actions of *piling up*, *agglomerating* or *grouping*.

Felicia Puerta Gómez, in her book, *Análisis de la forma y sistemas de representación*, mentions the study of J.J. Beljon; regarding the expressive actions of this author, she includes the actions of *accumulating*.

My own research is about a certain type of work present in Western art in the late 50s and 60s of the twentieth century. These works are characterized because they present, in different instances, *accumulations* of mainly all types of materials and objects, *piles* of sequenced elements and *heaps* of materials or shattered material. We can observe these different types of works through artists of the period.

While this work is categorized into three main sections, accumulations, piles and heaps, it should be noticed that many issues and concerns can overlap and coexist with one another, making it very difficult to establish a very clear and precise boundary between them.

First, the accumulations of all types of materials and objects prevailed mainly from the late 50s to the early 60s, and it is something which characterizes both the

neodadá artists and nouveaux réalistes. The piles can be compared to a certain type of works ascribed mainly to minimal and pop art and carried out even since the early 60s. And finally, the heaps, which, in my opinion, can be considered as characteristic of the so called antiform schemes, present in the late 60s, and also of certain expressions of European art carried out at the end of the decade. We can say that during these three stages, some works prevail over others.

I. Accumulations

The interest in *accumulations* covers, roughly, both the American and European art of the late 50s and early 60s. The neodadá artists create environments and fill spaces with things, useless objects. These artists are interested in objects rescued from the trash, they are interested in waste. In this sense, we can highlight the image of the North American artist C. Oldenburg sitting on the floor among papers and cardboard, supposedly in the middle of the street, seeing himself also wrapped in paper, strips of cloth....

With the accumulations made during this period, we enter into reality through objects, as real as they are shown to us. This approach to objects, to our immediate reality, makes us feel interested in anything, and draw our attention. The French art critic, P. Restany maintains that rather than imposing our own logic to the objects, it is the object that now imposes its own logic on us. In turn, the North American artist R. Morris believes that the art of the 60s emphasizes the *field landscape* of heterogeneous objects that surround us, without concentrating in one particular focus.

On the other hand, I believe that these *accumulations* carry out an approach to objects, to the extent that their manipulation acquires, in some special way, an expressive character. Thus, we can say that the object acquires a material character, to the extent that the objects themselves move the matter with which the artist (traditionally) created his art. Therefore, the objects achieve the double dimension of abandonment of the artwork, its transference, and of the extension of the "creation" itself, to everything around us, namely, as a collection of objects.

In the creation of the neodadaist and nouveaux réalistes we can observe a latent confrontation between the artist and his creation. This confrontation does not exist as much later between pop, minimalist, antiform and povera artists. For example, the struggle Arman had with the objects is more than evident as he went as far as smashing them with a hammer.

In turn, the accumulations may also be understood in their enveloping character. According to S. Sontag, the happenings developed in the late 50s and early 60s can be perceived in this way, as far as the distance is annulled by the viewer.

II. Piles

Minimal artists, on the contrary, no longer accumulate objects. To start with, their cubes are never boxes because as they are displayed to us as simple modular pieces (the Warhol's *Brillo Boxes* sculptures are also simple screen printed wooden cubes) without any possibility of interiority or unveiling, opening or unfolding. The modular piece is always a mere block. André simply mounts and dismounts knowing beforehand how to carefully place one block after another, each piece in its own place. The difference, of course, is of great importance. André stacks while Arman accumulates.

Because of the automatism, the mechanized execution, which is programmed, eliminates what Gombrich described as characteristic of the creative act; every given step, according to Gombrich, would always emerge depending on what the previous step had suggested. In short, these minimal and pop artists want nothing to do with the aesthetic principles that Gombrich had formulated in the 60s.

The pile cooled the accumulation, and the multitude of things are turned into the same modular element that is somewhat obsessively repeated in any possible direction; the depersonalization of the whole is evident; the artist shows his more aseptic side, gives up with the matter, with the things, and simply arranges them and places them one after another in rows and columns, mounting them only to later dismount them. This distance is certainly different to Arman's, who keeps facing up to things, burns them, selects and cuts them into little pieces, struggles with them... As suggested by Francisca Pérez Carreño, the traditional way of creation, the way the artist handles the materials, may have been cumulative in nature. Meanwhile, the only thing that Rosenquist *interlaces* is spaghetti.

The artists that pile up therefore adopt the role of suppliers. As if they were supermarket employees, they simply replace the products, one after another, in rows and columns. They obviously no longer fight, they simply put them where they belong, where they should be. In this sense, I consider it interesting to notice the artists' growing interest in the repetitive. We should bear in mind that the situationists themselves had complained about automatism, about the impersonalization which the new models of production were imposing on the citizens.

I also consider it important to mention the issues regarding composition, the *relationship* that exists between the different elements that are part of the composition of the work of art, understood as the articulation of the units. And, on the contrary (in the piles), by placing equal modules in rows and columns, we can infer that their distribution could be interchangeable. These same modules can be in one place or another of the distribution. Moreover, the same distribution is always uniform, it does not favor places, it does not draw our gaze to a particular place, it lacks shades completely; in this sense, relational model abolishes the composition or even the creative act itself which is involved.

And as it happens with what is stored, the piles do not constitute constructions themselves, but they are characterized by their transitional character as long as they are elements or materials in a continuous process of placement (or storage) and dismounting. To come alongside piles one could compare them with the piles we find in big stores and those waiting to be used in building sites or to be shipped in seaports and stations. They could be related to these small constructions that take place in transitory places.

III Heaps

In relation to heaps, in the late 60s, R. Morris started to scatter felt along the gallery (Leo Castelly Gallery 1968), and to create small heaps. What happens with these cuttings is that they have simply been left on the floor. Regarding the proposals stated by antiform artists, we would like to remark the moment when the creation is shaped, and way it is formed. The antiform artists let the material flow, as Lynda Benglis expresses. The artist acts, but it is as if he doesn't, as if he had hardly participated.

We can say that heaps have something in common with the minimal proposals, its neutrality or cold remoteness (André himself created small heaps as well as his modular "constructions"), but now, when arranging the heaps, the artist does not place one thing after another like minimal artists used to do, because the material with which the antiform artists work(?) is a material left on the floor. The material that the antiform artists lay has become, in my opinion, more silent.

At the same time, the *heaps* can constitute reunions and gatherings of material which is not packaged but which forms a more direct or primary relation with the material itself. It is the material that has usually been deposited on trays, vats or vases, the material left on the floor, on a cloth, or even that matter we can hold in the palm of

our hands. A matter that has not yet been formed and with which the artist does not establish a relationship of confrontation any more (like they did with the accumulations of any other kind, were they of painting character or of object character). They are the heaps that one can see, for instance, in African markets, heaps of spices, of dyeing products, etc. and which are gathered in open sacks or plates.

2. Objectives

This research arises from a conception of art history as a discipline with a fundamentally humanistic and interdisciplinary character.

I have worked using artworks produced by artists of the late 50s and 60s, as well as artworks of artists from earlier historical periods. In the images shown, there are the following types of work: sketches, drawings, prints, writings, graphics, paintings, sculpture, photographs, film and video frames, artists' publications, exhibition photographs, actions and installations. In turn, I have worked on texts written by the artists themselves: written testimonials, interviews, statements and also essays by the artists themselves.

For the development of the various issues raised, I have worked from texts of different disciplines: texts of art criticism, art history, philosophy of art, language and art psychology, sociology, history, anthropology, psychology, philosophy, economics and literature. The texts on which I have worked were written mainly during the period which is the subject of my study, but I have also resorted to texts of earlier and later periods, in order to historically contextualize the issues. These texts are often cited as documentary sources.

The art of this period is often characterized by questioning those aspects which had been articulated, to a large extent, the main theories of art. For example during this period, the artwork is often not understood as an organized and distinct whole, with boundaries that contain it, leaving formal aspects being considered, content, technique... In this way, the artists of this period are not limited to the techniques that have been traditionally used in artistic achievement, leave being interested by the content or connoted meaning that the artwork could be associated with, or put on hold the value of authorship, originality, creativity and expressiveness that might be associated with their works.

Thus, in the present research, the idea is to address all of these aspects (formal, compositional, authoring, connoted meaning, techniques, etc...) taking into account the peculiar way in which they become "*present*" during this period.

It could be considered that the accumulation has constituted a *focal point* for the modern artist since the nineteenth century when an approach and appreciation of art of the Baroque period also arose. It is the activation of the subconscious, of a whole jumble of ideas and images, in reductions and displacements, which are of particular importance; an interest in the heaps, shapeless accumulations of bodies and things, and of the randomly arranged.

While the accumulation could be thought of as a characteristic of modernity, I understand that the accumulations present at the end of the 50s and 60s have characteristics that make them stand out from previous proposals, which is why I consider it to be interesting to investigate about them.

Thus, I intend to address specific issues relating to the accumulations, piles and heaps, as well as issues common to all three forms of accumulation. The main objectives are: to understand what characterizes this type of work, in what different ways the accumulations are presented and what sense they have in relation to the art developed during this period. In short, this research aims to develop an original approach that allows us to further our understanding of Western art from the late 50s and 60s of the twentieth century.

3. Contents.

The content developed is structured as follows:

Chapter 1.1: methodological principles and work organization.

Chapter 1.2: issues relating to the decades of the 50s and 60s, in order to contextualize this historical moment:

- The glorious years, the golden age.
- 1950- 1973. Period of prosperity and consensus of Western countries. Development of the Welfare State.
- A more democratic society. Extension of rights and social freedoms.
- The new consumer society. Development of new technologies and production systems.
- Environmental crisis and population growth.

Chapter 1.3: general issues that may be present in the art of the late 50s and 60s, and that somehow are linked to the questions that have been raised in the previous section, such as characteristics of the historical moment in which the following is developed:

- Europe and USA.
- Arts and market.
- Art and mass culture. High and low culture.
- Construction.
- Construction and destruction.
- Work.
- Forklifts, excavators, shovels and heaps.
- Nature.
- The life
- The crowd.
- Broken into fragments.

Chapter 1.4: Some ideas about the accumulation that may be present throughout the history of art. This section is not intended to make a detailed study about the accumulation throughout the History of Art; on the contrary, the intention has been to show some historical backgrounds of the accumulation of the art, in order to historically contextualize the works that have been the subject of my study.

Chapter 2: *General* issues that may be associated with the accumulation and that are just as present in the *accumulations* and the *piles* and as in the *heaps* (for what the three terms have in common). I always refer to works of art that have been the subject of this study.

- *Juxtaposition, disorder and indifference:* bonded, glued- the cork and other private collections- the unclassifiable.
- *Everything, excesses and other abundance:* abundance, excess, multiplication and excess- all over- all, nothing- unless, rid- one.
- *Floodings, limits, entrances and exits.*
- *Warehouses and museums.*

Chapter 3: Issues that would only be characteristic of the *accumulations*, *piles* and *heaps*. It is about specific aspects of each one of them, and that allows me to address what differentiates them, always in relation to Western art of the late 50s and 60s. On the other hand, on occasion I have made a historical introduction in relation to the issues raised, in order to get to become acquainted with their backgrounds in Art History. The issues raised in chapter 3 are:

- *Accumulations:* anything, accumulations of objects- waste- lying, on the ground- art and confrontation- wrapped- density within the work - connotations and multiplicity.

- *Piles*: stacking accumulation- the repetitive, the serial, the copy, more of the same- automatism and production, a programmed art - a modular system in rows and columns.
- *Heaps*: the drop - in relation to the sublime, the collected, mobile, worked- a motionless place, still.

Chapter 4: I have related the *accumulations*, *piles* and *heaps*, with a series of images present in certain moments of Art History. I consider them to be *reminiscent*, to the extent that in some artworks from the late 50s and 60s, their presence could be recalled. These images are:

- *Among the bushes, foliage and interlaced.*
- *The mountain*
- *What can this be?*
- *The haystacks*
- *Heaps of stones*
- *Clouds and clusters*
- *Smoke and modernity*
- *Neolithic Mounds*
- *The pillar*

4. Results and Conclusions.

The different types of accumulations that the artists produce in the 60s can be understood as an addressing to the *whole*, to all. The different types of accumulations (accumulations, piles and heaps) would not even be possible manifestations of that totality in which they are interested: a totality that immerses us, that we arrange repeatedly, or quietly observe from a distance. It is the reason that the artist is interested in the reality around him, as a whole, not just in a *part* of it.

In 1960, the artist Ben Vautier writes: "Mon esprit contient cet infinie quantité de possibilités qui est TOUT, étouffe dans la production une partie de ce TOUT,..."¹.

Therefore, he is not trying to stay placed in a determined field or part, for example that of the art. Liza Bear understands it in this way, upon mentioning the artist J. Dibbets: "He abolishes his role of being an artist, intellectual, painter or writer and learns again to perceive, to feel, to breathe, to walk"².

This raises a *totality* that is undifferentiated, excessive and unclassifiable, in which everything appears mixed and bonded as a background, where no element or object is emphasized or differentiated. It is the motive for which the artistic field is questioned, its aesthetic conventions, and, thus, the work of art in itself as artistically erected or differentiated as an *object* (for example between what is art and what is not),

in relation to its formal aspects, aspects of composition, aspects of content, aspects of authorship and technical aspects.

No attention is therefore paid to the compositional values of the artwork, to the extent that there are no items or objects that stand out from the background. Thus, the elements that form part of the composition are never interchangeable, given that it serves primarily to its particular characteristics and to where they are located.

So, our attention remains erratic, heading everywhere, to anything, even drawn to what is lying on the ground, to the discarded, like what departs, to that which doesn't belong; not being able to distinguish any particular aspect of the "artwork", or the "artwork" in itself.

I think, ultimately, that the accumulations made during this period, can be mixed and identified with the *totality* that surrounds them, the environment, the actions that we perform every day, as an undifferentiated background.

¹ Vautier, Ben. *Tout*. 1960. Le texte sur bois 58 x 65 cm.

² Bears, Liza. "Dibbets: Interview with Liza Bear and Willoughby Sharp". *Avalanche* I. Otoño 1970. New York.

5. Bibliografía resumida

- Barthes, Roland. *El placer del texto. (Le plaisir du texte. Éditions du Seuil, París 1973).* Trad. Nicolás Rosa. Siglo XXI editores, Buenos Aires 1974.
- Battcock, Gregory (ed.). *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual. (Idea Art. A Critical Anthology. E.P.Dutton & Co., Inc., Nueva York 1973).* Trad. Francesc Parceiras. Ed. G.G., Barcelona 1977.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro. (La precession des simulacres, L'effet beaubourg, A l'ombre des majorités silencieuses. Editions Galilée 1978).* Trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira. Ed. Kairós, Barcelona 1987.
- Beljon, J. J. *Ogen Open. Grondbeginselen van vormgeving.* Ed. Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam 1987.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo.* Trad. Jesús Aguirre. Ed. Taurus, Madrid 1972.
- Boettger, Suzaan. *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties.* University of California Press, Berkeley, Los Ángeles 2002.
- Cage, John. *Silencio. (Silence. Wesleyan University Press 1961).* Trad. Pilar Pedraza. Ediciones Ardora, Madrid 2002.
- Carrol, Noël. *Una filosofía del arte de masas. (A Philosophy of Mass Art. Oxford University Press, 1998).* Trad. Javier Alcoriza Vento. Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid 2002.
- Crow, Thomas. *El esplendor de los sesenta. (The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent 1955-69. 1996).* Trad. Selina Blasco. Ed. Akal/Arte en contexto, Madrid 2001.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo. (La Société du spectacle, 1967).* Trad. José Luis Pardo. Ed. Pre-textos, Valencia 2003.
- Deleuze, G., Guattari, F. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia. (L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie. Les Éditions de Minuit, París 1972).* Trad. Francisco Monge. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona 1998.
- Ehrenzweig, Anton. *El orden oculto del arte.* Trad. J. M. García de la Mora. Ed. Labor, Barcelona 1973.
- Fernández Arenas, José. *Teoría y metodología de la historia del arte. (1ª ed. 1982).* Ed. Anthropos, Barcelona 1990.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Ed. Paidós, Buenos Aires 2001.
- Goldstein, Ann, Rorimer, Anne (eds.). *Reconsidering the object of Art: 1965-1975.* Los Ángeles: Museum of Contemporary Art. Cambridge, Mass. MIT Press 1995.
- Greenberg, Clement. *Arte y cultura. Ensayos críticos. (Art and culture. Ed. Beacon Press, Boston, Massachusetts 1961).* Trad. Justo G. Beramendi y Daniel Gamper. Ed. Paidós Estética, Barcelona 2002.
- Haskell, Barbara. *Blam! the explosion of pop, minimalism and performance 1958-1964.* Whitney Museum of American Art, New York in association with W.W. Norton & Company, New York, London 1984.
- Kaprow, Allan. *Assemblage, Enviroments & Happenings (1959-1960).* Harry N. Abrams (ed.), Inc., Publishers, New York 1996.
- Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas. (L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes. Éditions Gallimard, París, 1987).* Trad. F. Hernández y C. López. Ed. Anagrama, Barcelona 1990.
- Lippard, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. (Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. University of California Press. 1973).* Trad. Mª Luz Rodríguez Olivares. Ed. Akal, Madrid 2004.
- Lippard, Lucy R. *El pop art. (1ª ed. 1966).* Trad. Jesús Pardo. Ediciones Destino, Thames and Hudson, Barcelona 1993.
- Marinas, José-Miguel. *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo.* Ed. La balsa de la medusa, Madrid 2001.
- Meyer, James. *Minimalism. Art and polemics in the sixties.* Yale University Press, New Haven and London 2001.
- Morin, Edgar. *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre la cultura de masas. (L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse. Ed. Bernard Grasset, París 1962).* Trad. Rodrigo Uria y Carlos Mª Bru. Ed. Taurus, Madrid 1966.
- Pardo Salgado, Carmen. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage.* Universidad Politécnica de Valencia. Ed. U.P.V. Valencia 2001.
- Pérez Carreño, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido.* Edit. Antonio Machada Libros, col. La balsa de la Medusa, Madrid 2003.
- Restany, Pierre. *Avec le Nouveau Réalisme sur l'autre face de l'art. Critiques d'art Editions Jacqueline Chambon, Nîmes 2000.*
- Robbins, David (ed.). *El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia.* IVAM Centre Julio González. Generalitat Valenciana 12 junio - 26 agosto 1990.
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos (Against interpretation and other Essays, 1964).* Traducido por Horacio Vázquez Rial. Ed. Seix Barral, Barcelona 1984.
- Stiles, Kristine, Howard Selz, Peter (eds.). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings.* University of California press, Berkeley and Los Angeles, California 1996
- Touraine, Alain. *La sociedad post-industrial. (La société post-industrielle, 1969 Éditions Denoël, París).* Trad. Juan Ramón Capella y Francisco J. Fernández Buey. Ed. Ariel, Barcelona 1969.
- Turner, Victor W. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura. (The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. Ed Adline, Publishing, Nueva York 1969).* Trad. Beatriz García Ríos. Ed. Taurus, Madrid 1988.
- VVAA. *Minimal Art (escritos).* Trad. Diputación Foral de Guipuzcoa. Ed. Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia 2 febrero - 13 abril 1996.
- VVAA. *Pop Art, a Critical History (escritos).* Edited Steven Henry Madoff. University of California Press, Berkeley, California 1997.
- Wallis, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación.* Trad. Carolina del Olmo y César Rendules. Ediciones Akal, Madrid 2001.
- Warhol, Andy. *Mi Filosofía de A a B y de B a A. (1975 by Andy Warhol).* Trad. Marcelo Covián. Fabula Tusquets Editores, Barcelona 2002.
- Zubieta, Ana María (ed.) *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas.* Ed. Paidós, Buenos Aires 2000.

